

Články

ČESKÝ DABING – CHOROBOPIS

Nástin krize dabingového průmyslu a pokus o diagnózu

Ivan Žáček

1. Úvod

Slyšeli jste někdy mluvit hluchoněmé? I u lidí, u nichž nastalo ohluchnutí až v průběhu života, dojde postupně k drastickému zehudnutí, prořídnutí jejich fonetické výbavy – byť měli předtím výmluvnost Diogena – a skončí nakonec, jsou bez sluchové korekce, u jakési jedné univerzální sykavky. Univerzální, leč šišlavé. Štašili fšak ešče šalošit šfaš nešyšišich... Upřímně se jim omlouvám, nemám v nejmenším úmyslu utahovat si z těžce postižených lidí. Ale potřebuji tento příklad pro další. Český dabing totiž postihl podobný osud. Také – uprostřed plodného tvůrčího života – náhle ohluchl. Někdy to už opravdu vypadá, jako by do tohoto pomyslného „svazu neslyšících“ vstoupili všichni dabingoví živnostníci v Čechách. Dnešní komerční dabing se na výrazovou rozmanitost nejlepších děl zlaté éry může už vskutku jen rozpomínat. Bude také šišlat? Skončí u jedné standardní modulace hlasu pro vyjádření libosti, a druhé pro vyjádření nelibosti? Nic mezi tím?

S hluchými to, jak známo, chodí tak, že zatímco oni jsou relativně v pohodě, nejvíce jejich hluchotou trpí okolí. Odnáší to ten, kdo jim to trpí, český divák. Ten, který zatím slyší dobře – a má dosud v paměti, jak se dabovalo dříve. Ten nemohl přeslechnout, co se českému dabingu v posledních letech stalo, jaká zlá choroba ho postihla. Toto „odborové sdružení“ je pevně organizované, všichni neslyšící českého dabingu drží solidárně při sobě a mají dnes bezmála monopol na výrobu českého znění. Jejich hluchota se projevuje i tím, že nechtějí ani slyšet o jakékoli, byť sebelépe míněné kritice své práce. Nechtějí, aby se s čímkoli hýbalo, tento stav jim plně vyhovuje.

A tak divák musí naslouchat prapodivnému, nepřirozenému jazyku, kterým herci z obrazovky promlouvají. Jazyku, kterým nikdo na světě kromě nich nemluví. Jazyku, který nezničitelně generuje své bezduché vzorce plné slovních prefabrikátů a balastu. Který zcela rezignuje na funkci dramatického dialogu, schopného nést filmový příběh, a stává se smutným výsměchem moderní hovorové češtině. A nejen češtině. I prosté lidské soudnosti. Jestliže existuje řada děl, kde slyšíte svého oblíbeného dabéra hrát v pěti rolích (a nejsou výjimkou ani případy, kdy potká sám sebe v jedné scéně), jestliže stále existují režiséři, kteří dopustí, aby čtyřletou holčičku namlouvala tenounkým hláskem pětáctýřicetiletá žena [sic!], nelze to nazvat jinak, než pohrdáním divákem.

Bídu současného dabingu cítí jistě každý. Stalo se až jistou módní posedlostí si na něj neustále stěžovat. Mezi intelektuály to ostatně patřilo odjakživa k bontónu už z principu – to je však jiná otázka a sem, do tohoto pojednání, nepatří. Tento článek se nechce kriticky vymezovat vůči dabingu jako takovému, neboť ten nemá alternativu (podtitulky jsou nouzovým řešením, nejvýš pro pár klubových kin) – jen vůči špatnému dabingu. Každého pravda pálí trochu něco jiného. Každý Čech se cítí odborníkem, pokud jde o jeho mateřštinu. Ovšem ani mezi odborníky nepanuje naprostá shoda, pokud jde o příčiny současného stavu. Tak proč a jak se stalo, že dabing ohluchl? Pokusím se v tomto článku na tuto nelehkou otázku odpovědět za sebe.

Budu se, jak jsem už naznačil, zabývat především nejpokleslejší vrstvou, dabingem produkovaným v komerčních studiích. Důvody jsou zřejmé. Tato velkovýroba v průběhu 90. let zaplavila domácí trh a dnes vyplňuje bezmála celý obsah pojmu český dabing. Na tom nemůže nic změnit ani ta část kvalitní produkce, jež se snaží vytvářet stále ještě přijatelné podmínky tvůrcům, a zajistit tak i v dnešní době mediální zahlcenosti jakousi kontinuitu kvality. Postavení ČT, jež až donedávna platila za garanta jisté úrovně, je – tváří v tvář ekonomickým tlakům – stále vratší. Definitivně toto výsadní postavení ČT ztratila poté, co se její dveře otevřely soukromým studiím – a to nejen těm relativně kvalitním, ale i těm, kteří chtějí jen rejžovat peníze.

Jsou mezi nimi převážně lidé, kteří na to, aby mohli vykonávat tak náročnou disciplínu, nemají sebemenší uměleckou kvalifikaci. Bohužel nemají ani soudnost, a tak je nad slunce jasnější, že se nedají přesvědčit, aby odešli, žádnými jinými argumenty, než ekonomickými. Český divák v té věci dělat moc nemůže. Ale jedno přece: MŮŽE JE VYPNOUT. Může přibouchnout dveře všem těm, jež se mu tenounkým medovým hláskem snaží namluvit, že jsou jeho maminka. Využívá této možnosti?

Na českém trhu se může prosadit i zmetek, pokud je na něj atraktivní sleva – to je zřejmě jeho specifikum. Zlatokopové českého dabingu dokáží stlačovat své náklady a zvyšovat svou konkurenceschopnost tím, že najímají na práci levné žoldáky, lidi beze jména. Za pár let, až se něco naučí, až získají jméno, zkušenosti a zakázky, a bylo by nutné je lépe zaplatit, se s nimi rozloučí a najmou si nové lidi, kteří zase nic neumí.

Kromě těchto zřejmých důvodů, proč jsem si vymezil tak neutěšené téma, jsou zde ještě důvody ideální. Nejde tu jen o jedno zkažené logo, o jednu vytunelovanou obchodní značku. Nehraje se tu o zkažený salám. Hraje se o český jazyk, o českou kulturu. O vkus českého diváka. Hraje se o to, aby český dabing nezačali dělat Vietnamci. Ti by nepochybně vyřadili ze hry i kované české zlatokopy. Budeme ještě jednou volat: Zlatí zlatokopové?

Dabing má značný dopad na kulturu řeči, ale je to konec konců jen překlad, jehož kvality limituje předloha. Jde tedy též o to, co se nakupuje a šíří mediálními kanály, dnes dokonce i kanály veřejnoprávní televize. Každý drogový dealer ví, že chce-li dělat kšefty, musí si nejprve zajistit odbyt, „naučit“ své zákazníky na drogu. Soukromé televize už si svého odběratele vychovaly dávno. – Mějme tento hypotetický příklad: představme si, že by nějaká komerční televize předstoupila před českého diváka před dvaceti lety, uprostřed předlistopadového marasmu (za předpokladu, že by už tehdy existovala) s něčím podobným jako řekněme venezuelská telenovela! Do týdne by zkrachovala a nepomohl by jí ani Ústřední výbor! Divák zelenkovských seriálů, obtěžovaný ideologií, ale uvyklý na základní řemeslný standard, by chvíli jen nevěřícně zíral –

Jak pětiletá holčička s rozkošnými copánky pláče, že ji umřela maminka – už to samo je těžko ke strávení, pokud při tom uslyší, jak tam snaživě posmrkuje dvánáctiletá česká prepubescentka – jak se po celý díl schází veškeré příbuzenstvo, až od dalekého Orinoka, a jak všichni pláčí a vrhají se navzájem do náruče: Ach bože, Geraldina byla tak dobrá žena! Jak všichni ubohou osiřelou holčičku hladí po vláskách, jak jim uteče na balkón, za dědečkem, jak na něj upře tu nevinnou modř svých očí: Dědo, proč umírají dobří lidé? Jsou chvíle, kdy i muž smí uronit slzu. Ale když na něj zamrká řasami: Proč musela moje maminka umřít? – Nedokáže pohlédnout do těch čistých očí. Před celým světem by se za své slzy nestyděl, ale před svou malou holčičkou... Jen tlumeně vzlykne... a rychle odvrátí tvář...

– a rovněž on by rychle odvrátil tvář a přivolal někoho, jen aby se ujistil, že se mu to nezdá, a pak by oba chvíli tlumeně vzlykali a po tvářích by se jim koulely slzy smíchu. Ne, nestyděli by se za ně ani trochu, ale pak by tu bednu vypnuli. A dobře by si hlídali, aby ji ve čtvrtek v 16:15 nejbližšího půlroku nikdy nezapnuli. – Po nějakých deseti letech cílevědomé práce dosáhly soukromé televize v Čechách toho, že si lidé překládají své dovolené, aby nepřišli ani o jeden díl Labyrintů vášně... Protože příští díl – bude pohřeb. A oni od obrazovky neodtrhnou oči, a po tvářích se jim budou koulet slzy. Jako tomu dědovi... A pší dopisy: Nemohli byste začít Labyrinty vysílat častěji? Jsem starý nemocný muž a bojím se, že se nedožiju jejich konce... Pohled na plačícího starce je strašný. Pohled na plačící národ horší. Zapláčeme i my, až k nám dorazí telenovely z Mozambiku? Budeme ještě jednou volat: Zlatá Venezuela?

* * *

Ted' se však začíná hrát ještě o něco víc. Začalo druhé kolo. Před vrátky přibyl další uchazeč, přešlapuje tu spolu s Novou a spol. a všichni volají medovými hlásky na svá kůzlátka – Mně otevřete! Ne, mně! Já jsem vaše pravá maminka! – a odstrkují se navzájem. Veřejnoprávní televize usoudila, že nesmí zůstat stranou boje o tohoto léty svobody dobře připraveného diváka. Měla by svým konkurentům být vděčná za to, jak důkladně mu vymyli mozek. O to se tu hraje. Ještě před pár lety nám menšinový kanál ČT 2 záviděla celá kulturní Evropa. Dnes je jen otázkou času, kdy se na něm definitivně usídlí Esmeraldy.

Jen několik čísel. Klasický filmový dabing stál zhruba před dvaceti lety tehdejších 100 až 150 tisíc Kč. ČT vyráběla v polovině 90. let dabing za 80 – 120 tisíc Kč. Dnes se jí podařilo pod dumpingovým tlakem stlačit jeho cenu i kvalitu téměř na polovinu. Ve Zlíně je jedno soukromé studio, které přijede s vlastním autobusem a dodá český dabing na klíč za 10 tisíc. Zhruba tolik stojí telenovela, povinně přihazovaná na televizních festivalech do kupovaného balíku. Aby nevzniklo nedorozumění: nikoli jeden díl, ale celá série.

2. Pracovní diagnóza

Čím tedy ochořela současná dabingová čeština? Mezi její nejtypičtější rysy patří:

1. násilná, češtině cizí a často zavádějící intonace, pasivně, nekriticky přejímající melodické vzorce a příznaková kadenční schémata jiných jazyků, především angličtiny a v posledních letech i španělštiny;

2. umělá, zřejmě z reklamních klipů převzatá modulace mužných, sametových barytonů, na niž dnes přesedlala polovina pražských herců, snažící se barvit hlas do potměněle atraktivních odstínů, vypočítaných na to, aby zpracovávaly divačky svými skrytě erotickými konotacemi;
3. neústrojně frázování, vzniklé mechanickým, necitlivým, kontaktním překopírováním rytmiky originálu, zvrásňující českou větu a rozrušující její stavbu až do nepřehlednosti, nezdůvodnitelné ani psychologii postavy či situace a popírající přirozený rytmus a spád češtiny;
4. chybně rozmístěné, nelogické důrazy, dokonce vícenásobné, porušující jednu z hlavních zásad rétoriky, pravidlo o jednom vrcholu ve větě, které v lepším případě znějí nepřirozeně, bizarně, ale většinou mění úpravcem zamýšlený smysl věty;
5. jakýsi verbální minimalismus, zpřetrhaná, škobrtající, leč rádoby dynamická mluva akčních thrillerů, nervózní, zmatená, nekontrolovaná, často čtenářské chyby nepřipraveného dabéra maskující logorhea, kulometný příval ze standardního zásobníku vyprázdňených slov.

3. Trocha historie

Český dabing se vyvíjí už přes šedesát let. Již v 60. letech dosáhl i mezinárodně uznávané vysoké úrovně. Od té doby se začalo hovořit o české dabingové škole. I když pojem sám je poněkud vágní a obtížně definovatelný, skutečnost byla taková, že český dabing svou reálnou úrovní prakticky pomáhal vychovávat nejen českého herce, ale i diváka.

Klíčovým slovem dabingu je slovo „synchron“. Je to trochu hantýrka, jazykově nepříliš čistý, leč beznadějně zavedený výraz. Správně by mělo být: synchronnost či synchronita – ale kdo by se s tím vyslovoval, když se to používá neustále. Konec konců neznámá to nic jiného, než souběh. U filmu tedy souběh obrazu a zvuku, u dabingu konkrétně souběh obrazu postavy, zvláště jejích úst, a dialogu, jež pronáší. V dabingu je dobrý synchron takový, který diváka neruší, takže může vzniknout – při troše dobré vůle – iluze, že postava na plátně mluví česky.

Česká dabingová škola se v evropském kontextu výrazněji profilovala svým akcentem na umělecké aspekty, především na literární složku. Při srovnání dabingové produkce z 60. let tento rys vynikne takřka okamžitě: v jiných evropských zemích s rozsáhlou distribuční sítí, především v mateřské zemi poválečného dabingu, Itálii, ale i v Německu a Francii, se kladl až jednostranný důraz na technické kvality, na precizní synchron. Zde většinou ambice tvůrců v těchto zemích končily. Naproti tomu klasický český dabing vždy razil pojem „vnitřního synchronu“ a ve svých špičkových dílech usiloval vždy o to, aby jej prakticky naplňoval. Dabing jako specifická odnož překladatelské tvorby je především uměním moudrého kompromisu, pramenícího z poznání, že nelze současně vyhovět všem požadavkům. Specifičnost české školy byla v tom, že nad požadavky technického, fonetického synchronu úst kladla důraz na psychologickou věrohodnost, na to, aby byl český text realizovaný v co největší shodě s kompletní gesticko-mimickou akcí, jejím souhrnným rytmickým průběhem. Vycházelo se z přesvědčení, že nedokonalosti literární, nečistě stylově vedená postava, charakterizační, věcné, sociální, historické

nepřesnosti, stejně jako fádni, výrazově nepropracovaný herecký výkon, divák ruší nejméně tolik, jako nedokonalý technický synchron.

* * *

Režisér pracoval ve zcela jiných podmínkách. Měl k dispozici řadu věcí, které dnes už nemá. Během předrealizační fáze mu střihač (profese, která v dnešním dabingu už ztratila svůj původní zásadní význam) filmovou kopii rozstříhal na smyčky. To byly zhruba dvacetivteřinové úseky, i delší (délka se řídila hustotou i náročností dialogu), určené pro zkoušení – v klasickém filmovém dabingu skutečně nějakých 5–20 metrů filmového pásu, jehož konce se slepily, spolu s blankem obsahujícím startovací znaménka a čísla 3 – 2 – 1, a založily do stroje, odtud název smyčka. Mezitím se v této přípravné fázi seznamoval se scénářem českého znění, jenž byl výsledkem náročné a vysoce specializované činnosti dvou lidí, překladatele a úpravce dialogů, klíčové postavy dabingu vůbec, tvůrce, který překlad synchronizuje s obrazem a bez jehož kvalitní práce se nikdy nemůže natočit dobrý dabing. Poté, co si ujasnil herecké obsazení, měl k dispozici seznamovací projekci – už druhou (prvá byla pro něj, produkčního, překladatele a úpravce) – při které se herci hlavních rolí mohli seznámit s příběhem, s celkovým rytmem vyprávění i charakterem filmového jazyka a samozřejmě s hereckým stylem svého představitele – což jsou věci poznatelné jedině takto, z celkového náhledu.

Ale především, když vypuklo vlastní natáčení: měl dost času na detailní práci. Týden či dva, ale rozhodně dost na to, aby mohl vše podle svého nejlepšího vědomí vypilovat. Měl dost času zkoušet obtížná místa tak dlouho, dokud měl pocit, že výrazová křivka hercova výkonu ještě stoupá. Měl dost času, aby si hned ve studiu dal KOPR, tzv. kontrolní projekci, pokud si výše řečeným už nebyl jist, a porovnal si spolu s herci několik verzí, neboť – a to zní jeho dnešnímu kolegovi jako pohádka – jeho zvukař, považte, si všechny pracovní verze uchovával tak dlouho, dokud se režisér pro jednu z nich definitivně nerozhodl! A to přesto, že to bylo technicky mnohem náročnější než dnes, v době harddiskového nahrávání. Měl dokonce tolik času, že si mohl dovolit udělat po pár hodinách práce přestávku, aniž produkční obracel oči v sloup. Mohl si dovolit vyhodit všechny ze studia a jít s herečkou na kafe, když měl pocit, že se „zasekla“ a potřebuje se uvolnit, nebo si něco v pojetí role ujasnit. Pak svěřil natočený materiál nůžkám střihače – tehdy to byly opravdu nůžky – a ten měl opět dost času na to, aby jimi kouzlil tak dlouho, dokud přesně neseděla i ta poslední věta. Měl dokonce tolik času, aby společně ve střížně pomohli dialogu nejen technicky, ale někdy i pokud šlo o umělecké vyznění. A nakonec, na míchačkách, kde se výsledek celé dosavadní práce, české dialogy, spojují s dalšími zvukovými pásy, měl dost času na to, aby pečlivou mixází dosáhl optimálních intenzitních proporcí mezi slovem, hudbou a veškerými zvuky, atmosférou i ruchy. Tedy, aby dosáhl toho, že český dialog zněl živě, plasticky, srozumitelně, ve správné zvukové perspektivě, v účinné kombinaci s hudbou, a zasazen do prostředí, jehož zvukovou charakteristiku se podařilo přesvědčivě vytvořit. Krátce a dobře, měl dost času. Mohl spolu se všemi zúčastněnými pracovat na české verzi tak dlouho, jak uznal za vhodné. Aby mohl nakonec odevzdat výsledek, pod který se nemusel stydět se podepsat. Dnes se stále častěji objevují (i ve vysílání, na kazetách je to pravidlem) česká

znění, kde tvůrci buď vůbec nejsou uvedeni a nebo jen souhrnně – což je ostatně porušením autorského zákona...

Práce ve studiu probíhala tak, že se herci smyčka promítala tak dlouho, dokud nenabyl jistoty, nenaučil se dokonale text a neprobral s režisérem jeho výrazové ztvárnění. A další věc, která v dnešních studiích není zdaleka samozřejmostí: pokud herců bylo víc, byli všichni přítomni ve studiu, v jednom čase a prostoru. Jejich dialog, ať už to byl rozhovor, hádka, souboj či společné dechy při milostném aktu, se tedy rodil ze vzájemné **interakce**, podobně jako na divadle, odkud v naprosté většině přicházeli a odkud si i přinášeli své herecké zkušenosti, samozřejmě včetně stereotypů. Jako partneři se vzájemně slyšeli, mohli na sebe reagovat, ovlivňovat se, inspirovat se, ano, i se navzájem jeden od druhého učit.

Nakonec blikla červená, když už se na to herec cítil, a jelo se naostro. Což znamenalo – a teď přijde to klíčové! – že se **vypnul zvuk**. Dabérův sluch byl uvolněn, v naprostém tichu studia, pro kritickou kontrolu vlastního hlasového výkonu a byl osvobozen od originální předlohy. Herec se díval na plátno, sledoval výraz tváře a mohl se jím inspirovat. Text smyčky, tedy maximálně dvě, tři repliky, zpravidla už uměl, ale pro pocit jistoty jej měl promítnutý těsně pod filmovým plátnem, takže odskočil-li sem očima, neztrácel kontakt s obrazem. Ani nástupy nemusel odchyťovat: na začátku repliky mu střihač nasadil bílé „kolečko“, předsazené o praxí vyzkoušený „reakční“ interval, což bylo osm filmových okének, tedy zhruba třetina vteřiny. Toto kolečko byla nesmírná pomoc, o níž se dnešnímu dabérovi, stresovanému tím, aby včas nasadil, může jen zdát. A to přitom synchron nebyl jeho problém: jak jsem už uvedl, filmová technologie přímo počítala s tím, že se hercův výkon ještě dotáhne ve střížně. Mohl se naplno soustředit na tvorbu, na psychologicky nejvýstižnější přetlumočení role. Na to, aby se **svými hereckými prostředky, odvozenými ze své mateřštiny, pokusil znovuvytvořit uvnitř pevně dané časové struktury svůj český pendant původního hereckého výkonu**. Za těchto podmínek se mohl dabing realizovat jako tvůrčí herecký akt.

4. Současný stav

Dnes je situace zcela odlišná, pokud jde o lidi, i technologii. Obrovská konjunktura na začátku 90. let způsobila, že se náhle všichni vrhli na dabing, vyhlídka na dobré zisky přilákala podnikavce všeho druhu. Každý se náhle cítil povolán. Každý, kdo měl hlas, namlouval, každý, kdo měl doma slovník, překládal, byť stěží svedl napsat dopis tetičce. Po desetiletí složitě ujasňované a kultivované estetické postuláty vzaly za své takřka přes noc. U masové komerční kazetové produkce, jež během několika let zaplavila český trh, se vytratily jakékoli vyšší umělecké cíle. Podnikatelský záměr byl jasný: domácí video si v porevoluční euforii ze svobody pořizoval každý a skoro nikdo z nadšených budovatelů domácích videoték neuměl anglicky natolik, aby rozuměl filmu. Kazety, které mluví česky, to bude terno! Že v tom lákavém nápisu „český dabing!“ není v pořádku ani prvé, ani druhé slovo? Žádný zákon, který by technicky vymezoval, co je dabing a co pouhý „voice over“, dosud neexistoval. A prznění češtiny lze rovněž provozovat beztravně.

Pro potřeby těchto masokombinátů, chrlicích své klamavé výrobky, tu velmi rychle, bez jakékoli průpravy, vyrostla skupina dabingových specialistů, spíkrů, dnes už často

technicky velice zběhlých, ostřílených, ale bez jakéhokoli divadelního zázemí, praxe, uměleckého rozměru. Mnohému se jistě naučili, ale jedno platí dodnes: problém dabingu se pro ně vyčerpává úkolem technicky se vejít do synchronu.

Lamentuje-li dnes laická veřejnost tolik nad úrovní českého dabingu, nemá ovšem na mysli ani tak synchron. Nepřesné nasazení, přetažené konce replik, nepokryté retnice – to všechno jistě dnešní dabing nezdobí, ale on stoná mnohem vážněji. Tyto věci ruší jen soustředěného odborníka, ale průměrný divák, pokud je zaujat příběhem, nějaké ty retnice přehlédne, nikdy však nemůže přeslechnout falešnost v hlase dabéra. Slyší, že není připraven, že text pouze čte, říká slova, dělá pauzy.

Jde tu o širší krizi českého herectví vůbec. Českému divadlu se dnes palčivě nedostává osobností. Je to logicky poznat i v dabingu, byť už divadlo není zdaleka výhradním dodavatelem hereckých talentů jako v minulosti. Herectví dnes v dabingu nahrazuje atraktivní hlasový témbr. To je hlavní kritérium při obsazování. Onen vemlouvavý „erotický baryton“ jde na dračku, vznikla i jeho dámská obdoba, zastřený, zajímavě „nakouřený“ alt. Jako by se tu pěstovala nějaká jiná disciplína, jakási krční gymnastika. Nedostatek prožitku je nahrazován křikem, velkým hlasem, interesantní modulací. Je to falešný patos, dosažený technickými prostředky, a to divák vycítí. Poznává, že je to všechno umělé. Chtěl by, aby to bylo jako na divadle. I tam je emoce zahrána, slzy nejsou opravdové. Ale on dostává – na dobrém divadle – aspoň tu iluzi.

* * *

Dnešní podmínky dabingové práce, tak, jak se ustálily v posledních třech dekadách, jsou výslednicí řady zásahů do natáčecího procesu, jejichž společným jmenovatelem je zjednodušení, zrychlení výroby a snížení její pracnosti. Některé redukce měly své racionální opodstatnění, jiné vedly ke zhoršení podmínek pro uměleckou práci. Ze všech změn, kterými postupně televizní technologie prošla, je jedna zcela zásadní a dá se vyjádřit jednou větou: **netočí se již na obraz, ale na zvuk.**

Nejde ani tak o to, že v souvislosti s přechodem na TMZ (televizní magnetický záznam) v roce 1977 se projekční plátno klasického filmového dabingu zmenšilo na televizní monitor s nesrovnatelně nižším rozlišením. I dnešní drastické zkrácení natáčecích časů je částečně kompenzováno nesporným faktem, že herecká technická připravenost i improvizací pohotovost od té doby velmi vzrostla. A díky pohodlné, snadno ovladatelné, hladce plynoucí technologii možno dnes pracovat ve studiu vysoce efektivně a mnohem rychleji. Jde tu však o něco jiného: **o zásadní posun v hercově pozornosti. O to, čím jsou zaměstnány jeho smysly.**

* * *

Dnešní dabér film v celku vůbec nezná, netuší zhola nic o dramatické zápletce, na uších má neustále sluchátka, kde slyší originál, někdy i hlas partnera vytočeného o dva dny dříve, pokud má to štěstí, že nastupuje až po něm, v opačném případě se musí hádat sám se sebou, což je velmi trudné a stěží může vést k přesvědčivému výsledku, bojuje s neznámým textem, převážně skloněn nad scénářem, špatně přístupný pokynům režiséra, neboť, jakmile jen má volnou chvíličku, neustále si nervózně pro sebe drmolí

text. Jak by ne, když se po něm chce, aby to, co vidí prvně v životě, říkal hned napoprvé správně!

Text se už nepromítá herci těsně pod obraz, protože bylo pracné zakládat do epidiaskopu pro každou smyčku nové papíry. Přitom by se dnes jistě našlo nějaké pohodlné elektronické řešení, jak promítat zvětšený text úpravy přímo pod monitor. Hercův pultík se scénářem, to je pohodlné řešení – pro herce. Může si v něm číst, dokonce si opřít ruce a případně si k němu i sednout. Se skloněnou hlavou toho z filmu pravda moc neuvidí. Tak vznikla „logická“ potřeba sluchátek, které ho vedou místo obrazu. Veškerou potřebnou rytmickou informaci dostává do uší.

Pokud jde o tzv. vytáčení, to si zase prosadili produkční, za vydatného přispění zvukařů. Vytáčení, neboli oddělené, postupné nahrávání do více zvukových stop, se ovšem dělalo vždy, jenže důvody, jež k němu vedly, vyplývaly z charakteru konkrétního místa (zahuštěná změť hlasů, často překřikujících sbor – na trhu, při demonstraci, v nabitě hospodě), a ne z produkčních důvodů. Natáčecí plán se pochopitelně dává mnohem lépe dohromady, při dnešní vytíženosti herců, odpadá-li nutnost, aby se oba partneři sešli před mikrofonem. Na druhé straně, musí se všechno natáčet několikrát po sobě, do více zvukových pásů, takže natáčecí čas ve studiu se prodlužuje. Kromě toho, a tento argument má svou platnost i v době digitálního nahrávání, šumy jednotlivých pásů se sčítají. V žádném případě nelze takto, pokud jde o věrnost, přirozenost zvuku, dosáhnout lepšího výsledku – čím více stop, tím více mikrofonního šumu a dalších druhů zkreslení, to ví dobře každý mistr zvuku. Právě zvukaři si však tento styl práce oblíbili, je pro ně jednodušší, když mají každého herce zvlášť, „na jiné klíče“. Nemusejí tolik dbát na správné zvukové proporce mezi hlasy už při natáčení, neboť si mohou jejich hlasitost při míchačkách samostatně upravovat, dokonce i tehdy, ba právě tehdy, jdou-li do sebe.

Velký technologický pokrok doznal v jistém směru stříh. V dnešní digitální off-line střížně se pracuje mnohem pohodlněji, efektivněji, rychleji, než v počátcích televizní technologie. Ještě pár let a budeme moci říci, že přesnost digitálního stříhu bude srovnatelná s filmovým stříhem z padesátých let. Věru hezký úspěch – po půl století! Počítače dnes umožňují řadu sofistikovaných triků, jak upravovat časový průběh v jednotlivých pásech. Krátkou repliku je možné natáhnout tak, že si toho takřka nikdo nevšimne – rozumí se, mezi členy klubu neslyšících. A brzy budou k dispozici digitální frekvenční děliče, které umožní pracovat s délkou nezávisle na výšce hlasu. Pořád je to však velmi pracná, a tedy drahá metoda, jak napravit to, co bylo ve studiu natočeno asynchronně. Pro producenty sledující ostřížím zrakem rozpočet se tedy digitální dostřih v nejbližší době stěží stane preferovanou metodou a stále platí, že hlavní důraz na synchron musí být už při natáčení. Domnívám se ovšem, že pokud má dabing vůbec nějaké technologické rezervy, které by mohly pomoci zlepšit jeho uměleckou úroveň, je to právě digitální dostřih. Představa, že by režisér mohl říci dabérovi: mluvte, jak vám velí cit a čeština, a nestarejte se o synchron, my už si to nějak srovnáme, je velmi svůdná. On to, hodně potichu, může říci už dnes, pokud má to štěstí, že si vybojoval off-line střížnu, ale standardní metodou práce to zatím rozhodně nazvat nelze. Ironií je, že právě tato idea byla kdysi nedílnou součástí plánu přechodu na novou televizní technologii. Ale nějak se cestou vytratila.

Asi takto nějak se dabing postupně omezoval, až se dospělo k dnešnímu stavu. Dnešní studio připomíná spíše technologicky spolehlivě a rychle fungující manufakturu než

tvůrčí, dělné prostředí. Vytáčky jsou typickým příkladem, kdy zvítězily produkční požadavky nad přirozeností a psychologii herecké tvorby. Ještě mnohem drastičtější příkladem je však sluchátková metoda, která se prosadila především z ekonomických důvodů. Nenapravitelným způsobem totiž v hercích ubíjí kreativitu, jak se budu snažit blíže ukázat v příštích kapitolách.

V dnešním dabingovém studiu platí, že **dabér má oba smysly, nezbytné ke kontrole uměleckého výkonu, plně vytížené pouze informačními, nikoli tvůrčími kanály. Má je zahlceny pouhými daty, předpoklady výkonu.**

5. Trocha fyziologie

Dnešní **dabér svého herce takřka vůbec nevidí, musí číst text.** Nevidí nic z toho, co postavu jemně psychologicky dokresluje: výraz tváře, doprovodná gesta, způsob chůze. Unikají mu veškeré nuance, všechna ta povytažená obočí, kradmé pohledy, bleskové prostřihy na naslouchajícího partnera, zárodky pohybů uťatých vpůli, jemné zacukání v koutcích úst.

Pokud jde o sluch, není na tom o nic lépe. **Ve chvíli, kdy si nasadí sluchátka, dojde u něj k významnému přeformátování, přestrukturování sluchu.**

Za normálních okolností se u člověka při vnímání vlastního hlasu (na rozdíl od hlasů jiných lidí) uplatňuje směr bubínkového a kostního slyšení. (Právě proto sebe slyší jinak než ostatní, právě proto si stěžuje, že se z magnetofonu nemůže poznat, zatímco ostatním to nepříjde.) Jen tato směr se mu skládá v přirozenou barvu jeho hlasu, jen tato směr obsahuje vyvážené frekvenční i sekundární alikvótní spektrum, na jaké je zvyklý: jemné vnější slyšení, zpracovávající vlnění, šířené vzduchem a dopadající na plochu bubínku, je v jeho hlavě doplňováno temnějšími, dunivějšími tóny přímé vnitřní rezonance. Ve sluchovém analyzátoru v mozku se vyhodnocují a spojují v jeden komplexní počitek vlastního hlasu obě tyto informace:

1. ta, jež byla zachycena uchem, frekvenčně vyrovnaná, zajišťující přenos celého spektra včetně nejvyšších kmitočtů,
2. ona rezonanční přídavná složka, šířená přímo z hlasivek do lebky kontaktním kostním vedením, a tedy s velkým útlumem na vyšších kmitočtech.

Kdybychom tuto složku chtěli vyabstrahovat, mohli bychom o ní říci, že je podstatně intenzivnější, pokud jde o kvantitu, ale není tak jemná, vyostřená, jako vnější sluch, je hrubší, temnější, dutější, a má menší rozlišovací schopnost. Ostatně, abychom příliš neteoretizovali, tuto situaci si může každý experimentálně velmi přesně navodit tak, že si během řeči náhle co nejtěsněji ucpe obě uši a zaposlouchá se do změny ve vnímání vlastního hlasu. Rozdíl možná někoho překvapí: uslyšíme se mnohem hlasitěji, ale zároveň jaksi nepřirozeně, zdrsněle, zahuhlaně. Hifista by možná řekl: zní to, jako kdybychom k zesilovači připojili jen basový reproduktor. Skutečně, kostní slyšení je jen přídavná složka k něčemu, co je už samo o sobě dokonale vyvážené, soběstačné. Tato složka je však zodpovědná právě za onen dojem vlastního hlasu. Lze dokonce říci, že kohokoli, kdo na nás promluví, slyšíme objektivně, akusticky vzato kvalitněji, věrněji, frekvenčně vyrovnaněji, než sebe sama. Není to podbarveno, ba přímo zkresleno, tím naším domácím wooferelem. Jenže náš hlas je náš pán. His master's voice.

V dnešním dabingovém studiu dokonalá kontrola vlastního hlasu není principiálně možná. Přirozené proporce dabérova slyšení jsou se sluchátky na uších značně narušeny. Kontrola ušima, klíčová pro svou přesnost a jemnost, se u něj prakticky neuplatňuje, zbývá mu převážně jen rezonanční kostní složka. Míra její praktické okamžité prevalence je dána jednak technicky, typem sluchátek (tlumicí činitel běžných zavřených sluchátek představuje –20 až –40 dB, i více), jednak tím, jakým způsobem si je herec nasadí, přitiskne na uši.

K tomu ovšem dále a především přistupuje, a přirozenou českou dikci také nejzhooubněji ohrožuje, skutečnost, že se dabérovi v uších a hlavě zcela rozhostí originální jazyk. O tom, že to není fér vůči češtině, nelze vést jakýkoli rozumný spor. Karty v dabingu jsou dnes rozdány tak, že je **fyzilogicky zvýhodněn originální jazyk**, který neustále „teče“ dabérovi do hlavy. A je dobře známo, že binaurální, sluchátkové slyšení, třebaže nepřirozené, je velmi intenzivní, bohaté na detaily všeho druhu. Vlastní smysl a cíl činnosti dabéra, jeho výsledný, divákovi prezentovaný český projev, může být tedy efektivně kontrolován pouze díky kostnímu vedení, jež funguje v rámci jeho komplexního slyšení jako pouhá **rezonanční, nesoběstačná složka**. Díky těmto fyziologicky daným faktům může dabér spolehlivě vnímat jen základní, rytmické kontury své promluvy, ale není schopen jemnějších korekcí.

Je to něco, čemu se zdravý rozum zdráhá uvěřit. Dítě by mohlo zvolat: Císař je nahý! A slepý! A hluchý! Jak může dabovat?!

6. Smyčková versus kódová technologie

Absurdní tragično celé věci je v tom, že i se sluchátky na uších dabér stále může – nějak – dabovat. A že i nadále bude takto dabovat. Současný stav je petrifikován a nikdo ze zúčastněných nemá zájem ho měnit. Tento styl práce se nemusí tak zhooubně projevat ve studiích, kde se natáčí **smyčkovou technologií**. Zde je relativně dost času, třeba i pět natáčecích dní a každá smyčka se jede víckrát, než se rozsvítí červená.

Avšak točí-li se **kódovou technologií** (kdy začátek každé repliky je označen časovým kódem), tedy kontinuálně, bez zkoušek, hned z první vody načisto, jsou sluchátka schopna napáchat mnoho zla. Daběři, hození rovnou do vody, se snaží vylhat se nějak z té nutnosti okamžitě, prima vista zpracovat tu záplavu informace a podléhají originálu bezděčně. Ten jim v moři nejistoty poskytuje aspoň nějakou berličku.

Co udělá člověk, naprosto spontánně, když mu nasadíte sluchátka na uši, a on se bude snažit na vás mluvit? Bude mluvit příliš hlasitě a vůbec všelijak podivně, přerývaně a nesouvisle. Bude zadržávat v závislosti na charakteru a intenzitě zvuku ve sluchátkách. Teprve když se ho se smíchem zeptáte, proč tolik křičí, si to uvědomí. Daběři, vycepováni léty tvrdé praxe, se už dávno naučili v této zátěžové situaci svůj hlas nějak zvládat – byť jejich prvé setkání se sluchátky, a je to dobře vidět na každé nové tváři, jež přijde do studia, je vždy něco jako šok.

Nejlépe dokáží kontrolovat **rytmus**. Tam jsou už z principu velmi dobří a lze říci, že sluchátka jim zde pomáhají. Později se k tomu ovšem dostanu blíže. Naučili se dokonce postupně ovládat, do jisté míry, i **dynamiku**. Tato schopnost kontroly je jen relativní v tom

smyslu, že jde spíše jen o základní hrubé nastavení úrovně hlasitosti, s jakou průběžně hovoří na mikrofon, než o detailnější práci s **mikrodynamikou**. Ale v tom by celkově problém nebyl: to si vždy dokáže zvukař ohlídat, nejpozději na míchačce. Podstatně hůře jsou na tom, pokud jde o **melodicko-témbrové kvality** řeči. Chtít po nich jemné finesy intonační, aby zmodulovali hlas do jiného odstínu, to je, jako kdybyste stáli na břehu, pěkně v teple a v suchu, a chtěli po tonoucím, aby svým zoufalým výkřikům, jež se mu derou z hrdla zpola už zaplaveného vodou, dodal trochu jiné kadence. Že ne zcela rozumíte, oč mu jde, že by si měl jinak rozvrhnout přízvuky...

Je to také věcí intelligence, jazykového citu a v neposlední řadě hudebnosti sluchu. Muзикální typy to zvládají nepoměrně lépe. V každém případě však tato situace přirozená není – překonávání handicapu kombinace binaurálního a kostního slyšení stojí dabéra neúměrně mnoho sil a na tvůrčí hereckou práci se mu už zpravidla nedostává energie.

Kontinuální dabing není sám o sobě takové zlo, jako časový stres. Ten je ovšem s touto technologií pravidelně spojen. Umím si představit, že i touto metodou by se dalo poměrně seriózně pracovat, kdyby bylo dost času na zkoušení – třeba i delších úseků, utvářených podle okamžité situace ve studiu, únavy herců, obtížnosti scény. Koneckonců je to jen technologie a důležitější jsou vždy lidé. Ale co při kódovém dabingu nejvíce poškozují kvalitu práce, je, že se točí rovnou po velkých celcích, do první chyby – přičemž za chybu je považován teprve neoddiskutovatelný šum. Dabér se soustředí na svůj kód, přečetl si ho ve scénáři, a teď čeká, až se objeví na obrazovce. Umožňuje mu, aby se jakž takž trefil do své repliky, i když film vidí poprvé v životě. Je to však další odvádění pozornosti od slova, věty a jejího obsahu, k nějakým číslům, které mu – se vteřinovou přesností, tedy neuvěřitelně přibližně – napovídají, „kdy to přijde“. A proč tam jsou tyto nadbytečné zatěžující údaje, které nemají s dramatickým obsahem dialogu nic společného? Protože herec neumí ani slovo anglicky a nemá se čeho chytit. Proto mu musí úpravce nesmírně pracně vypisovat kódy, což ho stojí mnoho hodin úmorné práce. Jde tu už o zcela zvrácené poměry: jen samo kódování hotového scénáře stojí úpravce více času, než později režiséra natočení celého filmu! Napadlo někdy někoho z tvůrců této obludné pracovní metody, že by stačilo úsek několikrát projet a herec, i ten, který neumí anglicky, by se zorientoval a své repliky by se naučil rozeznávat i bez kódů? A to nemluvíme o tom, že by se především dostal do logiky situace, do výrazu, mohl by si rozvrhnout své herecké prostředky!

Při této rychlovýrobě je režisér nucen „kupovat“ i to, co by na divadle nemohlo projít ani jako „první čtená“. Vždyť dabér ještě bojuje s textem, často polotovarem mizerné kvality! A některým – to nutno uznat – se daří docela šikovně maskovat, že jej vidí poprvé v životě. Bohužel daň za tento styl práce je velká. Dabing herce silně opotřebovává, v jeho dikci se postupně uchycují specifické profesionální artefakty. Do jeho projevu se vkrádá **rutina a jakási zvláštní forma hlasové neurózy, kterou bych popsal jako synchronem podvázaný výraz**.

* * *

Známe všichni ty cudně spolknuté konečky vět, kdy herec dobře cítí, že už přetekl, a tak se to snaží aspoň schovat. Nebo koutkem oka zjistil, že nastal konec věty, kterou

ILUMINACE

Ivan Žáček: Český dabing – chorobopis



V českém dabingu se dnes heká, chrochtá, kňourá...

Foto Ivan Žáček

má intonačně „rozjetou“ jinak, a tak aspoň na poslední chvíli klesne hlasem uprostřed slova. Intonační stavba celé věty se tím sice těžce deformuje a stává nesmyslnou, ale dabér je jakž takž synchronní. Rytmičtý průběh repliky je zvrásňován neústrojnými pauzami, nelogickými přeryvy často jen z prostého důvodu, že to dabérův přetížený zrak prostě nestíhá „učíst“, nebo mu došel dech, který si ještě ani nestačil rozvrhnout – a to zatím nemluvíme o sugestibilitě originální rytmičtý!

Řadu věcí dělá jako rutinní profylaxi. Zcela charakteristická je „tečková fobie“. Dnes takřka neuslyšíte herce řádně ukončit větu a odsadit. Ostrílený spíkr se teče uprostřed repliky vyhýbá jako čert kříži – pokud mu za ní úpravce nevyznačil pauzu. Ví, že tečka představuje riziko pro synchron. Pro řečový projev spíkra je vůbec typické, že se snaží akustické obrysy své promluvy co nejvíce zamlžit. Cílem je, aby nebylo přesně rozpoznatelné, kdy nasadil a kdy skončil. Daří-li se mu to, je v soukromých studiích uctíván a vyhledáván: producent může ještě více šetřit na kvalitě úpravy, neboť ví, že tento zkušený spíkr se tím vždycky nějak proheká. A tak neustále vyráží různé doprovodné „akční“ zvuky, jimiž hlasově zhmotňuje svůj náročný fyzický pohyb v obraze, podbarvuje jej vzrušeným dechem, obaluje slova všelijakými vzdechy, přídechy, nádechy, mručením, pokašláváním, pohekáváním – krátce: hlasovým balastem všeho druhu, který nemá jiný smysl, než že mu umožňuje být hned napoprvé přijatelně synchronní. Všechny tyto alibistické zvuky na hlásku „h“, či jen prostý dech, mají totiž jednu velkou výhodu – kromě toho, že se jim připisuje akčnost či dokonce sexuální podtext – jsou naotech minimálně rozpoznatelné a lze je tedy používat jako drobnou retuš synchronu. Asi jako když si dříve módní fotograf pomazal objektiv sádlem, aby měkce kreslil a maskoval nelichotivé detaily pleti.

Že jde skutečně o profesní nemoc, o těžkou chronickou neurózu, svědčí skutečnost, že spíkvovi tyto „hlasové tiky“ ukapávají i tam, kde to vůbec není nutné. I souvislou promluvu si neustále prokládá rozmanitými citoslovci, jež si iniciativně „přeložil“ z angličtiny sám, ponejvíce „Ou!“, či jeho důsledněji zčeštěnou verzi: „Ó!“ apod. Největší problémy mu dělá poklidně vedený komorní rozhovor, v němž jde o výměnu myšlenek. Logicky: ve filmech, jež je tento spíkr zvyklý dabovat, jde spíše o výměnu sekretů.

Je to zvláštní druh sportu a někteří jsou v něm velmi šikovní. Dokáží se vylhat z velice ošemetných situací. Jenže všechny tyhle bizarnosti, jazyk prošpikovaný vším tímto neurotickým balastem, vytváří ve svém souhrnu onu „prazvláštní řeč, kterou nikdo na světě nemluví“, a podle níž poznáme spolehlivě i z kuchyně, že v telce právě začal nějaký dabing.

* * *

Dabing dokázal zkazit mnohý herecký talent, i pro použití na divadle. Postupně se z nich stávají „chytači kódů“. Dokazuje to jen, jak je proces řeči křehká, komplexní záležitost a jak už od kolébky tíhne k automatizaci. Fixace návyků, špatných i dobrých, nastupuje velmi záhy po jejich osvojení jako něco přirozeného a nevyhnutelného. Nejen řečové, ale i obecně fonační stereotypy vykazují spontánní tendenci sestupovat do nižších, subkortikálních vrstev mozku a zde pak počínají fungovat zmechanizovaně a vymykát se vědomé kontrole. Jsou dobře známé případy, kdy si kolegové z divadla stěžují, že se s jistým hercem nedá hrát, protože pořád mluví jako ta a ta postava ze seriálu, v němž dlouhodobě

účinkuje. Fixuje se často nejen hlasová poloha, charakteristická dikce, ale i způsob nádechu, a postihuje to i znamenité herce či herečky. Jak dlouho např. trvalo Jiřině Bohdalové, než se dokázala zbavit typicky chytlavého „křemílkovského“ nádechu i ve vážných psychologických rolích! Dost možná, že by se ho nezbavila nikdy, kdyby ji na to někdo cizí neupozornil. Nebo příklad z jiného oboru: kolik českých operních pěvců svádí marný boj s nadměrným vibratem, a to už v mladém věku! Řada z nich se dokonce, zcela mylně, domnívá, že je nemožné zbavit se něčeho, co bylo do hlasu pevně zabudováno jako základní a konstantní prvek tvorby tónu.

Je tedy nutné hledat stále nové, neopotřebované, a také neoposlouchané hlasy. Přicházejí do studia, často rovnou ze školy, jsou trochu vyjukaní, ale mají třeba nesporný talent, ještě nejsou zastrašení, ubití. A pak jim nasadíte sluchátka a kladivo jim začne mlátit do hlavy. Zkoušel jsem velmi obtížné místo s jednou konzervatoristkou: musela štkát a do toho se smát a kouřila přitom cigaretu a silně kašlala. Šlo to jen s odřenýma ušima. A tu mě napadlo, že bych jí mohl pomoci a sluchátka jí sundat. A najednou to šlo jako po másle. Náhle se rozjela, byla přirozená, mohla beze zbytku uplatnit svůj talent a scénu jsme natočili hned na první pokus – po předchozích asi deseti neúspěšných.

* * *

Lze to shrnout takto: **V průměrném, středně hustém dialogu sluchátka, ve spojení s časovým kódem, umožňují, aby dabér byl přijatelně dobrý hned na první pokus.** Jakési základní úrovně je tu dosaženo hned napoprvé. Žádáme-li též preciznost, výraz, herectví, musíme hercům a režisérovi umožnit, aby pasáž nazkoušeli a pak namluvíli do ticha. Pak mohou být mnohem, mnohem lepší. Bohužel, sluchátka a kódování ztvrdily na celé čáře proto, že dnešní dabing je metodou prvního pokusu.

7. Trocha psychofyziologie

Český dabér má originálního jazyka doslova plnou hlavu, a přitom nerozumí. Platí ovšem, že čím méně rozumí, tím více se uplatňuje melodicko-rytmická sugestivita originální dikce a tím více originálu podléhá. Zvláště kombinace angličtina – čeština, v dnešním dabingu zdaleka nejčastější – je velmi nebezpečná. Jde o dva jazyky se **zcela odlišným intonačním i rytmickým aparátem** – řekl bych dokonce, že bychom si museli dát velkou práci, abychom našli dvojici ještě nepřibuznějších jazyků, aspoň mezi evropskými, pokud jde o melodii řeči, rytmus i tónickou charakteristiku. Angličtina je neporovnatelně pestřejší v melodii, vrtošivější, pokud jde o stěhovavé akcenty, jejich razanci a rozmístění. Anglická věta v tomto smyslu mnohem více odráží stav duše, vzrušení, zmatenost, rozčilení, ale i temperament – než česká věta, která zná jen jeden přízvuk, až trochu stereotypně, bez výjimky umísťovaný vždy na první slabice, ať je citově vychýlená, nebo ať jde o chladné sdělení. Zejména britská angličtina, s její výraznou tónickou plasticitou, velkými kontrasty mezi „světly a stíny“, zní silně expresivně právě českému uchu, které se jen obtížně orientuje v její dynamické zvrásněnosti a snadno přeslechne ty slabiky, jež Angličan ve spádu řeči takřka spolkně. Mnohdy i to, co je v angličtině běžná standardní melodie, zní nepřivykému českému uchu již poněkud exaltovaně. Naopak,

zvukový dojem, který má Angličan při povrchním poslechu češtiny, je, že jde o jazyk neobyčejně melodicky i tónicky monotónní a nudný – což samozřejmě vůbec není pravda, a může se to zdát jen cizímu uchu. Pro dabing je podstatné, že českého dabéra může i nepříliš subjektivně zvrásněná anglická věta, obsahující konvencionalizovaná kadenční schémata, snadno zavést, neboť ta zde mají **trochu jinou sémantiku, než jak je on zvyklý ve své mateřštině.**

Pokud jde o rytmus, řekli jsme, že jej cítí velmi přesně, ba nejlépe ze všech složek svého projevu. A vskutku: nechá se často strhnout a dá přednost originálu i před frázováním úpravy. Mnohokrát jsem se přesvědčil o tom, že udělá, jako papoušek, pauzu i tehdy, když ji nemá v textu psanou. Může ovšem být, že jde o špatnou úpravu, není to dnes nic vzácného. Ale svědomitý úpravce se musí cítit oprávněně dotčen, když herec nerespektuje, co mu s rozmyslem připravil. V tomto smyslu je výhodnější, je-li úpravce zároveň režisérem – tím toto možné zkreslení automaticky odpadá. V každém případě by režisér měl, stojí-li za úpravou, tvrdě volat herce k pořádku a trvat na tom, aby bylo natočeno, co stojí psáno.

* * *

Fyziologická logika, jak jsem ji popsal, vede k tomu, že dabér při práci spontánně inklinuje k preferování synchronu „**zvuk:zvuk**“. Podvědomě tíhne k tomu, aby se pasoval na originální hlas.

Dostáváme se teď o patro výše, do roviny psychologie. A tu třeba hned zkraje říci, že problém se dále komplikuje. Nejde již jen o popsané limity, posuny v dabérově slyšení. Ukázali jsme si, že se aspoň s některými dokáže relativně úspěšně vyrovnat. Ale jde o dělbu práce ve studiu. O spolupráci mezi hercem a režisérem, která by měla odrážet poznání toho, čím je hercův projev svazován. Bohužel, tyto limitace jsou nebezpečné právě svým skrytým, až záludným charakterem. Jinými slovy, nejde ani tak o to, že herec podle sluchátek točí, ale že podle sluchátek přemýšlí, uvažuje o synchronu. Jenže: vysvětluje někomu, že špatně slyší! Je to trochu jako v tom dětském vtipu: „Haló pane, počkejte! Máte v uchu banán!“ – „Cože? Já vás neslyším, pane, já mám v uchu banán!“ S českým dabérem je to ještě horší. On neví, že má v uchu banán. A tvrdíte-li mu to, neuslyší vás. A kdyby vás i zaslechl, neuvěří. Protože druhému věříme, jen když nás vynáší do nebe, v opačném případě je to pro nás blb, který ničemu nerozumí...

Dabér tedy věří svým sluchátkům, dává se vést originální verzí, a daleko důležitější synchron „**obraz:zvuk**“ převážně zanedbává. Laik teď možná namítne: Což to není jedno, čím se dabér řídí? Není mezi obrazem a zvukem originálu jednota? Není. Oba plány originální filmové kopie, plán zvukový a obrazový, vykazují někdy až překvapivě velkou míru neshody. Dobrý úpravce z toho dokáže těžit, měl by jen vědět, kdy a jak. Jednak je tu problém – mnohem častější, než se obvykle soudí – špatného postsynchronu v originální kopii, kde je – doslova – očividné, že pasovat se na jejich asynchronní, posunutý zvuk je mírně řečeno hloupost. Především však hlavní inkongruence spadá na vrub skutečnosti, že řeč je vizuálně reprezentována na přední, viditelné části mluvidel podle poměrně složitých a svérázných zákonitostí, které jsou u každého národa, dokonce jednotlivce trochu odlišné. Mezi pohyby obličejového, krčního svalstva, čelistí, rtů,

jazyka a řečovým průběhem není zdaleka rovnítko. Pro dabing je důležité, že řada těchto pohybů vypadá jako řeč, ač jí není a naopak, některé vizuálně málo výrazné hlásky umí někteří herci pronést takřka jako břichomluvcí. Ještě větší volnosti, nesvázan do poslední slabiky originálem, může, ba měl by úpravce využívat při odvrácené tváři, zakrytých ústech, větší vzdálenosti od kamery. A nejvyšší volnost má samozřejmě tehdy, když mluvící postava je zcela mimo obraz. Ovšem tato úpravcem milovaná značka (MO) může být zrádná. Rozhodně nezaručuje vždy klid a dobrý úpravce se jí také nedá ukoľébat. Může být, že klíčové slovo postavy (MO) se promítá do výrazu (VO) naslouchající osoby, může být a často se stává, že rytmus a průběh repliky (MO) ještě jinak souvisí s obrazovým kontextem záběru, s ruchy či hudbou.

Originální film se ve své komplexnosti dabérovi zredukoval na zvuk ve sluchátkách, nic víc z něj nestíhá zachytit. Podle mých odhadů stihne průměrný dabér zahlédnout maximálně 5–10 procent z celkové metráže, spíš ještě méně, a 20–30 procent ze své role, a to ještě jen ti nejlepší. Pokud jde o technický synchron, většinou to vyhovuje: asi v 60 procentech se herec může spolehnout, že jej sluchátka provedou všemi úskalími repliky – za předpokladu, že má před sebou dobrou úpravu. V těchto případech, kdy hlas i obraz spolu úzce korespondují, často v detailním záběru, je to, co herec slyší ve sluchátkách, poměrně spolehlivým vodítkem. Ale co s těmi zbylými 40 procenty? Kopírovat i tehdy rytmus originálu je zbytečný, ano i škodlivý luxus, pokud je znásilňován přirozený spád češtiny. To ovšem může posoudit jen režisér: herec téměř nikdy nepostřehne, jsa skloněn nad textem, že právě nastal „volnější režim“, že může pár vteřin svobodněji dýchat a rozehrát se k přirozenému projevu. Tím spíše, že klasická úprava, velice pracně vyrobená, kde je obrazový kontext do detailu vyznačen speciálními značkami, se stává pomalu vzácností, z komerčních studií se vytratila zcela. Je pro dnešní dobu příliš náročná. A při zdejších tempu práce je sporné, zda by to dabér, už tak přetížený, stihl vše přečíst a řídit se tím. Je to ovšem celé nesmysl: právě tyto značky mu mají pomáhat, aby se cítil volněji. Prorůstají organicky celým textem, rytmezují jej, hierarchizují a jsou pro něj mnohem užitečnějším vodítkem než kód, který – blokově a hrubě – stanoví jen přibližný začátek repliky. Říkají mu něco jako: Teď si můžeš dát pohov... ano, ještě... dobře... dobře... teď trochu zrychli... dobře... tak, a teď pozor, přijde prostřih!... a zase volně, máš dost času... Teď slabiku předsaď, abys to stihl... A zase pohov...

* * *

Kdyby měli v komerčních studiích dost času, tak by pravděpodobně zjistili sami, při pečlivém přihlédnutí k obrazovému kontextu, že většina oné retuše, slovního i hlasového balastu, vůbec nebyla nutná. Že tato únavná „akční logorhea“, jež znechucuje a odrazuje spoustu diváků, aby zhlédli svůj oblíbený film, když si jen představí, že je nadabován, je těžkým omylem komerčního dabingu. Pravděpodobně by zjistili sami, že i souvislý rozhovor se dal natočit mnohem přirozeněji – kdyby si herec hleděl více přirozené logiky dialogu a méně toho, jak zamáznout, přehekat kdejakou pauzu, či, naopak, jak ji úzkostlivě vydržet. Mnohokrát jsem se o tom přesvědčil, když jsem analyzoval monitorované filmy. Moje dlouhodobá zkušenost je ta, že se dobrá čtvrtina všech pauz, domněle

vynucovaných anglickou rytmikou, dala docela dobře překlenout, ne hekem, leč slovem, a to bez jakékoli viditelné škody na obrazovém synchronu a celkové logice, a česká věta by vyzněla mnohem lépe.

* * *

Bohužel někdy ono nechápavé pedantství přichází i z míst, kde bychom to nečekali, z ČT. Zde komunikační šum na ose úpravce-dramaturg vsutku překvapuje. Stalo se, že z dramaturgie vrátili úpravci, dokonce úpravci vlastního překladu Hamleta, text s tím, že nesouhlasí počet slabik – což je ostatně velmi mechanické a nevyhovující kritérium – a když se dotýčný zkušený shakespearovský překladatel bránil tím, že „z toho Hrobníka je v té chvíli vidět tak akorát ta lopata, a že snad také jde o blankvers a poetické kvality“, dostal příznačnou odpověď: „délka musí vždy souhlasit, jinak by to pletlo herce“. Lze k tomu něco dodat?

8. Je všechno špatně?

Komunikační osa herec-režisér je tedy tím náročnější, čím menší panuje ve studiu shoda o tom, že je obraz tím nejvyšším soudcem. Čím méně je herec s režisérem zajedno v tom, že, dojde-li ke kolizi obou hledisek, musí vždy převážit hledisko obrazového synchronu – tím obtížnější, a tedy i pomalejší, je práce ve studiu. Ne, není to lehké. Režisér je ve chvíli, kdy se jede naostro, ve zcela jiné situaci než dabér: jakmile se rozsvítí červená, rozhostí se ve studiu naprosté ticho, zatímco herci naopak začne bušit kladivo do hlavy. Je to neustálý urputný boj se **sluchátkovým myšlením dabéra**. Režiséra zajímá **výsledek: výraz a obraz**. Co obrazově neruší, to nehraje roli, neboť jen obraz zůstává i v české verzi, jen on je tou invariantní složkou dabingu. To, jak se dabérovi podařilo přesně se napasovat na složitou rytmiku originálu – je jedna velká herecká iluze. Často z toho, v hovorech mezi sebou, usuzují na své profesionální kvality. Právě tohle podle nich dělá dobrého dabéra. Ale přesně tohle diváka vůbec nezajímá, protože originál neslyší. Vidí jen obraz, a slyší jen tu neurózu v hlase dabéra, tu krutou daň synchronu.

Oprátka sluchátek, do které dabér strká hlavu často s velkou důvěřivostí, vsutku může být pro výsledek smrtící. Jak k této situaci vlastně došlo? Sluchátka byla původně zavedena jako pracovní, hrubě orientační vodítko. Filmový dabing sluchátka vůbec neznal, ale i v televizním dabingu byla zprvu, od počátku sedmdesátých let připuštěna jen pro nácvik. V okamžiku, kdy se začalo natáčet, se zvuk vypnul a dabér mluvil do ticha. Jenže se ukázalo, že se mu s nimi pracuje pohodlněji a dokonce rychleji, a tak už je nechtěl sundat z hlavy. Odpadá zdlouhavé memorování textu, nemusí očima neustále přeskakovat ze scénáře na obraz. Sluchátka se stala jeho vůdcem.

* * *

Jaké to všechno má důsledky? Dosti neblahé. Kromě již podrobně popsané závislosti intonační a frazeologické, kromě fyziologicky dovozené neschopnosti kontrolovat jemné

témbrové i mikrodynamické kvality hlasu zjišťujeme navíc, že ani s rytmem není vše v pořádku, pokud máme na mysli absolutní nasazení: Tím, že svého herce vidí jen občas, **dabér ztrácí trvalou, soustavnou možnost anticipace**. I mladí dabéři, u nichž lze čekat rychlou reakci, nasazují pravidelně o několik desetin sekundy opožděně. Občas se trefí, to když se zrovna dívají, ale není na to spolehnoutí. (Což je právě to nejhorší: když se dabér standardně opoždí, dá se na něj při míchačkách či dostřihu nasadit offset řekněme 4 okna, a problém je vyřešen.) Začátek repliky se mnohem lépe odhaduje, když dabér svého herce vidí – podle nádechu, či pouhého otevření úst, výrazu tváře, ale i celkového držení těla, způsobu chůze, gestikulace. Vizuální kontakt je klíčový nejen pro nasazení, ale i pro celkový rytmus replik. Umožňuje dabérovi lépe pochopit postavu, její herecký styl. **Nezřídka jsou drobné nuance dramatické situace obsaženy výhradně v obraze**. Ve zvukovém pásu tu informaci dabér prostě nedostane. Film je, pravda, primárně obrazové umění.

Obraz je principiálně **mnohem lepším vodičem než hlas** proto, že zrakový analyzátor v mozku může díky své antropologické zkušenosti daleko lépe odhadovat, co postava udělá v příští vteřině, než ucho, které je vždycky „tak trochu zaskočeno“. Kolik penalt by asi mohl chytit fotbalový brankář, kdyby se nemohl dívat na míč a hlavně na rozbíhajícího se hráče, na směr jeho pohledu, na rychlost a úhel, pod kterým se rozbíhá, na úhel, kterým zasahuje míč a na rotaci, kterou mu dává – a byl odkázán na to, až uslyší zvuk kopačky zasahující míč a teprve pak mohl reagovat? Troufnu si tipnout, že by nechytil ani jednu penaltu z tisíce.

Tento příklad nás ovšem musí vést k jedinému možnému závěru: **dnešní sluchátková dabingová technologie je založena na zcela chybných premisách a ignoruje základní fyziologické principy smyslové percepce**. Příklad s mladou herečkou, která obtížnou pasáž zdárně vyřešila až poté, co jí byla z uší odstraněna sluchátka, není zdaleka ojedinělý a přesvědčivě dokazuje, že tento instrument dabérovi více bere než dává a že práci ve studiu v poslední instanci komplikuje. Vnáší silně nežádoucí rozkol, **percepční nesoulad mezi režiséra a herce**, neboť oba staví do principiálně zcela odlišné situace. Což konec konců vede k nekompromisně tvrdému zjištění v tom smyslu, že když se rodil mezi dabingovými pracovníky nápad přejít na tento styl práce, nebyl patrně mezi nimi přítomen nikdo, kdo by měl aspoň elementární znalosti z fyziologie, psychologie a medicíny.

9. Trocha filosofie

I zlatokopové českého dabingu dnes už vědí, že kvalita na trhu se po úvodním „velkém kazetovém třesku“ přece jen zvýšila a že naprostý šunt jim už neprojde. Naučili se rozlišovat zjevné chyby – špatný **technický synchron**. V něm našli ono jednoduché měřítko, které potřebují pro poměrování různých výrobků na trhu. Jim jde o efektivitu nákladů – o prodejnost, nikoli pravdivost českého dialogu. Odchytky od přesného znění originálu přece takřka nikdo nepozná. Jen ti, kdož mají možnost bezprostředního srovnání – ale duálové vysílání stále není u nás příliš rozšířené. Zato špatným synchronem

se dabing usvědčuje sám: nesouhlas mezi tím, jak klapou ústa v obraze a jak to bylo nadabováno, vidí a slyší každý, kdo má oči a uši.

* * *

To, že je v synchronu spatřována primární kvalita dabingu a že se podceňuje stránka literární a výrazová, má zřejmě i svůj širší společenský rozměr. Souvisí to s celkovým stavem společnosti, s její stále vzrůstající povrchností. Obsah je nahrazován designem. Umění je mrtvé. Je v děsivě uvěřitelném dohledu doba, kdy bude symfonie přerušována reklamou. Moderní umělecká hudba prakticky, společensky existuje už jen ve formě minimalismu. Generujeme své primitivní bezduché vzorce s asiatskou ubíjející repetitivností. Nastává věk rapu a videoklipu. K ničemu většímu už nedokážeme upnout svou pozornost. Rozpadá se jako paperback po jednom prolistování. Nečtou se romány, čte se katalog Ikey. Hřbety knih. Nastává věk uniformity. A diktatury módy, jež v tichosti přebírá vládu na světě postmodernismu, pasující se na jeho monopolního ideologa. Ulice se hemží jednotně oděnými dívkami, přesně ve stylu posledního Cosmopolitanu, poslušně odhalujícími pupíček, jak jim přikázali, a zahalujícími pupíček, až jim to zase zakážou. Všem vládou simulakra věcí. Ikony. Falsa. Repliky. Virtuální stíny. Platón by se divil. Naše řeč – nástroj myšlení – planí. Na myšlenku nenarazíte. Aspoň ne ve veřejných projevech. Jazyk přestává sdělovat věci. Reflektujeme jen gramatiku. Uchycují se v něm prázdné floskule. Čím prázdnější, tím větší jistota, že se rozšíří. Stále více lidem vadí stále méně věcí. Je to všeobecný úprk z nitra ke vnější slupce.

Důraz na synchronnost dialogu, víra v jeho samospasitelnost, je právě takovým přesunem hodnot. Útěkem k ikoně řeči. Ke vnější slupce. **Opticko-akustický aspekt řeči se tu náhle stává důležitějším, než její obsah.** Slyšel jsem na renomovaném divadelním festivalu uvádět herce z domácího divadla jakousi hru. Z pěti jmen, jež měl uvést, čtyři zkomolil, a vůbec pronášel holé nesmysly, leč snaživě sonorním, vemlouvavým, měkce posazeným hlasem, jenž se příjemně nesl sálem. Neuváděl hru, uváděl sám sebe. Kolik jich dnes stojí před mikrofonom dabingových studií! Spíkrů, prodávajících svůj hlasový orgán a zcela lhostejných k tomu, CO říkají! Kolik knih dnes vychází v luxusní úpravě, drahých encyklopedií pro celou rodinu, jejichž bělostný křídový papír je potištěn spoustou pestrých obrázků, jež mají odlákat pozornost od plytkosti, nesmyslů a věcných chyb, jimiž se to v textu jen hemží! Ubývá čtenářů, přibývá podnikatelů, a ti na to nemají čas. A stěží to bude lepší, neboť mezi dětmi už nečte skoro nikdo, všechny si hrají jen s virtuálními stíny. Přibývá a bude přibývat technických specialistů, ydyjotů, čtoucíků – pardon, listujících stále větším brakem na křídovém papíře.

Dabing jen odráží náš svět. Odráží ústup naší klipovitě roztěkané pozornosti od řeči k rapu, od jazyka ke zvuku, od významu ke vnějšímu rytmu. Dobře je to vidět na frázování. Čeština je znásilňována někdy až neuvěřitelným způsobem jen proto, aby se každá pomlčka věrně obtiskla i do češtiny. Ale tím nebyla přeložena pomlčka, bylo jen tupě překopírováno místo jejího výskytu. Často podle hesla „padni, kam padni“. Producenti jsou spokojeni. Všechno je pokryto. Dnešní dabing se spokojuje se zdáním – jde mu jen o vnější slupku, o to, co je odezíratelné na rtech. Jak dlouho mu to bude procházet? Jak dlouho budeme trpět toto trestuhodné zcizování originálu, kdy synchronnost bylo dosaženo jen za cenu zkomolení významu?

10. Co dělá dobrého překladatele

Dobrý překladatel zraje dlouhá léta. Musí znát dokonale výchozí řeč – ale to je jen nutná, nikoli postačující podmínka. Především musí být literárně zdatný v cílovém jazyce. Musí aktivně ovládat veškeré jeho stylové bohatství. Musí umět říci tutéž myšlenku na deset způsobů, podle situace. Musí se dobře vyznat v daném prostředí, znát všechny jeho finesy, jeho často úzce specifický jazyk, odbornou hantýrku, slang, dialekt, historické výrazy. To vše zajisté musí umět, ale to hlavní, to, co není obsaženo v ničem z předchozího, tu dosud nezaznělo: **musí být překladatelem.**

Vysvětlím tuto zvláštní tautologii. Chci tím říci, že musí být vyučen v překladatelském řemesle – jakýmkoli způsobem. Ne, nemusí na to školy – ale pak to musí mít od boha, což je ještě lepší. Také to může být i samouk. Je celkem jedno, jak k tomu přišel, ale musí to prostě umět. Musí být překladatel.

Můžete dokonce skvěle ovládat oba jazyky, ale ani to nestačí! Jen překladatel ovládá ony paralely **MEZI** nimi. Jen on ví, **co čím přeložit**. Jak třeba převést gramatickou formu, která v češtině nemá obdoby – což je konec konců to nejmenší. Jen erudovaný a talentovaný překladatel, dokonale ovládající výchozí jazyk, může **porozumět originálnímu textu – tematicky i stylově – v jeho složité, dialekticky rozporné jednotě reprezentovaného a reprezentujícího, a to jak v rovině denotativní, tak konotativní**. V rovině toho, co bylo řečeno – i v rovině toho, co bylo zamlčeno. Jen překladatel dokonale vládnoucí cílovým jazykem je schopen **svými výrazovými prostředky překlénout často propastnou odlišnost obou jazykových struktur**. Jen on dokáže **rozpoznané stylové kvality originálu co nejvěrněji rekonstruovat i v cílovém jazyce**.

Překladatel znalý aspoň základů teorie své disciplíny ovšem také ví, že mnohdy lepší metodou, než hledat přímé lexikální paralely mezi dvěma systémy, s cílem nalézt to, čemu se s tak nezřízeným optimismem říká dvojice ekvivalentů, je představit si ještě třetí systém, třetí množinu. Mimojazykovou množinu lidských situací. A v té pátrat po tom, jak by asi v obdobné situaci reagoval Čech. Co by asi řekl na toto a na toto. Jinými slovy, odskočit nejprve do této mimojazykové množiny, a pak teprve si hlídat převod slovíček. Překladatel, usilující o to, aby byl jeho překlad co nejtrefnější, jeho jazyk soudobý a mluvný, by měl vycházet z cílového jazyka, z toho, co už je v češtině přirozeně obsaženo. Ne od výchozího jazyka k češtině, ale zdánlivě nelogicky, proti směru překladu, vede cesta moderního překladatele: od češtiny zpět k výchozímu jazyku. Toho nelze, pravda, dosáhnout vždycky, ale přesto by právě toto mělo být hlavní maximou překladatelské práce.

* * *

Překladatel by dále měl být široce erudovaný, mít aspoň povědomí o většině oborů lidské činnosti, mít celkové kulturní zázemí. Dobrého překladatele ale přitom nedělají ani tak jeho encyklopedické znalosti, jako spíše specifické kvality jeho talentu: 1. drzost, 2. pokora a 3. čich.

1. Drzost potřebuje k tomu, aby překládal bez slovníku, dokud to jde. Jinak si nevydělá na suchý chleba. I když třeba některé slovo vidí v té chvíli poprvé, může si přesto při

troše talentu poradit se zdarem, rozumí-li dokonale celkové lidské situaci, cítí-li, o co těm dvěma jde.

2. Pokoru potřebuje k tomu, aby naopak sahal, pln pochyb, po slovníku, volal expertům, dohledával po knihovnách, obtěžoval odborné ústavy, není-li si jist. Aby podezíral každý neznámý obrat, neskrývá-li se za ním nějaký zasutý, slangový, nebo přenesený význam, slovní hříčka, idiom, skrytá narážka na u nás neexistující reálii a podobně.

3. Čich konečně potřebuje k tomu, aby rozpoznal, kdy jde o první a kdy o druhý případ. Aby ze zkušenosti věděl, že nerozumí-li **situaci**, nemá šanci místo přeložit správně, byť zdánlivě zná všechna slovíčka. Aby byl moudře smířen s tím, že bez porozumění je překládání jako plavba po zaminovaném moři. Jistěže může se štěstím, naslepo chvíli proplovat, ale nakonec to musí zákonitě skončit katastrofou: Nerozumí.

Pochybnosti dělají dobrého překladatele. Ví-li, že neví, je z nejhoršího venku. Knowledge is power (even if negative). Ví-li, že neví, je to veliká vědomost: jí se liší od hlupáka. Ten neví ani to.

* * *

K filmovému překladu se dnes dostala řada lidí, kteří v nejlepším případě splňují jen některou z uvedených podmínek, ale nejsou to ani překladatelé, ani literáti. Typickým příkladem je manželka velvyslance, která řadu let pobývala v zemi a teď se po návratu hodlá realizovat jako překladatelka – zná přece dokonale jazyk. A protože má díky svému postavení výtečné konexe, úspěšně ubírá práci těm, kteří to umějí lépe.

Dalším problémem je, že i z odborných kruhů začínají slít hlasy, že dabing nemá mít žádné literární ambice, že je to jakýsi základní servis originálnímu filmu, aby mohl být úspěšně distribuován v dané zemi – a že se tudíž od něj žádá maximální přesnost, věrnost, nic víc. Autoři podobných výroků netuší, že dosáhnout věrnosti – nikoli ovšem výměnou za zradu smyslu – je vůbec to nejtěžší. Podle této scestné představy takový překlad prostě tak nějak mechanicky vyjde. Jako tajenka v křížovce. Správné řešení je jen jedno: jednička. Nula je špatně. Snad abychom to zadali robotům.

Skoro by se řeklo, že tyto naivní představy o věrném překladu jsou dávno překonané a že se dají s mírným pousmáním smést ze stolu. Celé generace překladatelů už si to jednou provždy vyřešily. Už dávno se ví, že – pokud jde o věrnost a krásu – s překladem jsme na tom jako se ženou: musíme se rozhodnout pro jedno či druhé. Obojí nelze.

Již Cicero, Horatius a mnozí další hlásali, že věrnost neznamená doslovnost. **Překladatel nemůže překládat každé slovo, ale musí o každém slově uvažovat. Každé by se mělo v celku věty nakonec nějak rozpustit.** Jak? Pokaždé jinak. Na to neexistuje recept. Překladatelství je umění.

Přesto jsou tyto dávno a hluboko zakopané zdechlíny stále znovu a znovu vytahovány na boží světlo. Jaké mohou být představy o filosofii této prastaré disciplíny, když dnes překládají tetičky, manželky, strýčkové, synáčkové!

* * *

Hle, outsiderové, příchozí odjinud, právě dorazili ke stolu, bratru dva tisíce let starému. Vzhledem k jejich lehkému zpoždění by myslím bylo spravedlivé – vůči českému dabingu – aby na ně nezbyly ani ty kosti...

Tento druh ovšem prochází všemi staletími a je, zdá se, nevymýtitelný. Jazyk, živá věta, individuálně zabarvený diskurs, to je pro ně pouhý sled slovíček, nikoli myšlenka jako celek. Napodobují předlohu tak věrně, až čeština úpí. Překládají doslovně idiomy, znásilňují přirozený rytmus řeči, stávají se mnohdy nejasnými. Dokonce zachovávají i slovosled předlohy. Jejich překlady lze, tak jako v interlineárních glosách, dochovaných ve středověkých kanonických textech, i dnes podložit přímo pod původní text. Ze 4. století pocházející maxima sv. Jeronýma, kterou si uvědomil při práci na překladu bible: „Překládat ne slovo slovem, leč význam významem“ se k nim ještě nedonesla. Už vůbec nemluvě o Durdíkově postulátu na adresu uměleckého překladu (Kallilogie, 1873): „Spíše odpustíme překladu nějakou odchylku od *původních pojmů* než od *původního rytmu pojmů* těch“, ač právě pro filmový překlad a úpravu má svou relevanci.

Jen namátkou pár příkladů: question tags (příklonky). Třebas tento seznamovací dialog na ulici: „*Fiona, aren't you?*“ – „*Yes, I am.*“ – Co už může být prostšího? Jenže ta prostota je zrádná. Zkuste si to sami. Přeložíte-li, celkem správně, „*aren't you*“ jako „že“, dostanete se v druhé replice do problémů. Tak se i stalo v naší ukázce: „*Fiona, že?*“ – Načež následuje bez nejmenšího zaváhání: „*Ano, jsem.*“ (Nemyslím, tudíž jsem. Ale buďme ještě rádi, mohlo zaznít i: „*Ano, já jsem.*“) Při onom „že?“ musíme sice ocenit překladatelovu odvahu k licenci, jenže právě tím si to celé zkomplikoval. Kdyby to přeložil takto: „*Nejste Fiona?*“ – „*Ano, jsem.*“ – pak by čeština nedostala tolik zabrat, „že?“ To jiný tvůrce jde za věrností příklonce přímo se zařatostí yorkshirských buldoků, o kterých se tu praví: „*They are so dreadful, aren't they?*“ – „*Oni jsou tak strašní, nejsou?*“ Tady to vypadá, že překladatel předloze vůbec neporozuměl: „*Byla jsi fantastická*“, říká otec hrdinky, která se tvrdě a neohroženě prostrčila až k happy endu. „*Jsem tvoje dcerka.*“, dcerka na to, odkládajíc kulomet a deset zásobníků. Šťastný otec své ratolesti jemně odporuje: „*Ano, ano, ale ty jsi ta, která ji využila.*“ – Ani my nerozumíme. Škoda, šlo o poslední větu filmu a chtěli jsme si to užít. Poplakat si.

Nastavuje se vatou. Udělá se cokoli, aby délka souhlasila. Postava může říkat sebevětší koniny, ale hlavně, že to „sedí na pusu“! Krátké věty se někdy dotlačí do náležité délky opravdu z posledních sil. Tohle zoufalé napínání na skřípec vzniklo, věřím, až ve studiu (za všeobecného lání úpravci): „*Kampak jenom my ty květiny dáme? Kampak já je mám teď honem jenom dát?*“ – Kterýpak rošťák jenom jí je asi přinesl? Ano, byl to Juan Manuel. Jenže tomu Juanovi je padesát, a ona mluví k němu. Ne k dvouletému děcku...

Čeština někdy působí, jako by stále ještě nevyrostla ze svých obrozeneckých plenek, ze kterých kdysi vykukovala, pilně pošilhávajíc po svých velkých sousedech. Zákruty našich dějin jsou poněkud bizarní, a tak se stalo, že vyfasovala, už v dospělém věku, ještě jedny plenky. Nebyly právě od firmy Pampers, trochu v nich vázla ventilace, i když byly z ostnatého drátu. Naštěstí to byl takový socialistický zmetek, takže se nakonec rozpadly samy od sebe. Ale stejně se v nich tak oprudila, že z toho má komplexy. A snaží se to dohnat. Teď pošilhává pro změnu po Západě. A z angličtiny si ukrájí velkými sousty. Někdy se bojím, aby se nezadávala. Ona je totiž ta naše Paní Čeština vlastně takový staromilský pecivál. Má takovou svoji schizofrenii. Cizí, hlavně anglická slovíčka, to ona by tuze ráda, jenže si nemůže dovolit tak nezřízeně hltat. Neumí to pak strávit. Dělá jí např. neuvěřitelné **systémové** potíže **asimilovat cizí zvukovou podobu slova**. Každé si potřebuje přezvykat do své domácí fonetiky. Už proto, aby k němu, jako flexivní jazyk,

mohla připojit českou koncovku. Vystříhněte perfektní francouzštinou třeba „François Mitterand“! – „[frās^ua miterā]“? Bravo. Tak a teď to přesně takhle řekněte v české větě a dejte to třeba do dativu. Budete pro smích. Logika češtiny vám to nebude tolerovat. Tu svou franštinu do ní prostě nevpašujete. A tak, chcete-li být přirozený a nepůsobit jako zakomplexovaný emigrant, který myl schody někde v pařížském metru, a teď tady na nás dělá veltmána, chtě nechtě to budete muset vyslovit jako žižkovskej Pepík: [fransoa miterán]. Nezbyde vám, než svou dokonalou výslovnost počestit, zbavit ji zadopatrového „r“ a všech nazálních vokálů, ze kterých by zápecnické české ucho utrpělo xenofobní šok. Nezbyde vám, než všechny ty krásné galské zvuky adaptovat na česká mluvidla, protože naše lenivé uši snášejí jen ty naše hezké české hlásky, jinak dostanou osypky! Ptáte se tedy, jak vyslovovat? To je právě ono: ani jedna možnost, kterou vám čeština **systémově** nabízí, není ani trochu uspokojivá, obě jsou jaksi protivné. Každá něčím jiným: Pepíkova svou pepíkovštinou a veltmánova svým veltmanstvím. Není z toho východiska. Asi jsme byli příliš dlouho hýčkáni v těch ostnatých, leč nepropustných plenkách. Povšimněte si, že v kterémkoli západním jazyce toto lze. Angličan může náhle přepnout do francouzské fonační báze, Němec do italské, říci jedno dvě jména, nějaký citát a zase pokračovat ve své mateřštině. Každý to udělá podle svých schopností, jež mají často daleko do dokonalosti – ale v principu to vyslovit dokonale může, aniž by se zesměšnil. Čech toto udělat nemůže. Proč? Jistě též proto, že v češtině slova ohýbáme, ale určitě nejen proto. S češtinou budou v příštích letech stále větší problémy, odhaduji.

Už dnes se u výslovnosti cizích jmen prosazuje trend, kopírovat co nejpřesněji výslovnost odposlechnutou z originálu. Tedy např. Martin Scorsese jako [ma:ʔtin sko:ʔseisi:], rozumí se včetně snaživě napodobeného amerického úžínového „r“. Je to obecnější problém, jak vyslovovat jména emigrantů, pocházející z jiné jazykové oblasti. Scorsese je původem po otci Sicilián, ale narodil se už v Bronxu. Ovšem sami Američané toto jméno vyslovují silně kolísavě. Jak vyslovovat jméno amerického Žida s německým jménem, skladatele Leonarda Bernsteina: [lenəʔd bæ: ʔnsti:n], [leonard bernstein] či snad [bernštajn]? Máme v českém dabingu respektovat, jak v konkrétním sociálním kontextu (a většinou i z nějakého konkrétního důvodu) postava Američana komolí italské jméno, postava Francouze zase německé? Jak vidět, v této citlivé oblasti je zřejmě každé pravidlo špatné, nejlépe je řídit se svým citem a konkrétní situací. Jistě nikoho nenapadne, aby se ve španělském filmu o vynálezci vznětového motoru říkalo [dieʔsel], ač slyšíme to takto vyslovovat španělského komentátora – obávám se však, že by to dopadlo jinak, nebýt to jméno, který zná každý od benzínové pumpy.

Ve dvoudílném francouzském dokumentárním filmu SVĚTOVÍ PIANISTÉ slyšíme frankofonního Švýcara Edwina Fischera, jak mluví o německém skladateli a pianistovi Eugenu d'Albertovi a vyslovuje jej po svém, francouzsky. Nejenže český komentátor tuto výslovnost kopíruje, pro což u nás není sebemenší důvod, ale ještě špatně, neboť úpravce slyšel a do scénáře napsal, díky tomu, že to pro něj byla španělská vesnice, Jean [žán], místo Eugen [ožā].

Marná snaha pedantsky napodobit výslovnost odposlechnutou z originálu – prosazená často i proti instrukcím překladatele či úpravce, jež se snaží o nějaký inteligentní kompromis – je ostatně důkazem, že nelze jen mechanicky odposlouchávat fonetickou strukturu, bez porozumění a lingvistické korekce. Čistou, akusticky objektivní fonetickou

strukturu se nikomu nepodaří zachytit, leda jen školenému odborníkovi, fonetikovi, protože ucho slyší přirozeně fonologicky, ve významech své mateřštiny. Je dobře znám fakt, že budou-li třeba Angličan, Němec či Francouz vyzváni, aby zachytili fonetický proud nějakého cizího, jim neznámého jazyka, tak, přestože si spolu dohodnou stejný způsob transkripce, každý zapíše něco jiného. Abych byl konkrétnější: např. anglická transkripce z ruštiny je orientovaná vysloveně foneticky, což je trochu absurdní, neboť často už dochází ke změnám hláskové kvality. Jméno Федоров, které do češtiny přepisujeme jako Fedorjev, si Angličané přepisují jako Fedoriv, neboť v poslední slabice slyší již, díky dynamickému ruskému akcentu na druhé slabice, hlásku „i“. Je to sice důkazem, že anglické ucho slyší velmi přesně i nepřízvučné kvality v ruštině, neboť je tak samo vychováno – a objektivně, foneticky vzato, je tam skutečně již „i“ – ale je to transkripce chybná, neboť fonologicky jde stále o hlásku „e“ – takový je pravidelný sufix u ruských jmen, Kozincev, Nazarev atd. Je tedy nesmyslné, a slyšíme to z obrazovky často, vyslovovat jména snaživě americky, tedy „Johne!“ – [dža:ne], místo správného, byť spíše britského [džone]. Ještě horší je to se staženými tvary. Herci ve studiu slyší výslovnost Patricia, [p^hət'ri:šiə], v rychlé výslovnosti dokonce něco jako [p^hət'ri:ša], a udělají si z toho vokativ Patrišo!, či dokonce Trišo! Ať už to vysloví jako „veltman“, nebo pohodlně, jako „žížkovskej Pepík“, je to absurdní. Podobně jako všechna jména, která známe i z češtiny, a kde je zbytečné, hloupé a násilné vyslovovat: Dejnieli, Sísle, Ásre či dokonce ÁØre, Ívo – místo přirozenějšího, byť méně přesného Danieli, Cecile (nebo Sesile), Arture, Evo.

Odhaduji nicméně, že zásady české ortoepiky, pokud jde o výslovnost cizích jmen, budou stále více zpochybňovány. Stávají se pomalu neudržitelnými. Dosud platí, aspoň teoreticky, že má být zaokrouhlováno na nejbližší domácí hlásku – tedy Tečerová, Ratrford, dokonce se doporučuje i otřesné pavrplej, ačkoli každý průměrný Čech dokáže vyslovit trojhlásku ve jméně Bauer. Je to pravidlo nanejvýš sporné, navíc převážně nedodržované, takže vlastně k smíchu: slýcháme běžně São Paulo [sao paulo], Harwich [ha:rwič], Crichton [kričtn], Liverpool [li:vrpu:l], Duisburg [dujzburk], Baggio [bádžio], Stephen [sti:fn] – a přitom by česká ústa, tak ostražitě si hlídající, aby do nich náhodou nepronikl cizácký zvuk, bez potíží, ba naopak snadněji mohla vyslovit: [san paulo], [harič], [krajtn], [lestr], [livrpu:l], [dýsburk], [badžo], [sti:vn]! Dochází k tomu dokonce i u vlastních jmen v Čechách zdomácnělých. Všichni vyslovují nepřirozeně [uhde] místo [úde]. Zaslechl jsem mnohokrát, jak si český dabér zbytečně láme jazyk u běžných českých jmen Fuchs, Wachsmann: trápí sebe i svého posluchače výslovností [fuchs], [vachsman] – u květiny, pojmenované po prvním pak dokonce šeredným tvarem [fuchsie], místo správného a především snáze vyslovitelného [fuks], [vaksman], [fuksie].

Všeobecně řečeno, typické pro tuto úroveň jazykové kultury je míchání jazyků. Do líkeru Curacão, jehož jméno v portugalštině znamená těžko přeložitelné augmentativum pro srdce, je přimícháno aróma francouzštiny, a tato nelogická výslovnost tak převládla, že, vyslovíte-li to správně, tedy [kurəsā], ještě vás číšník s povytaženým obočím opraví: Ehm, chtěl jste asi říci kyrasó, že? Podobně jako jste se kdysi v Tuzexu zesměšnili, když jste správným spellingem žádali přehrávač JVC, neboť po celých Čechách bylo nemyslitelné vyslovit to jinak než [dži: vi: si:]. U výslovnosti známých jmen z anglické oblasti se uplatňuje jakási podivná italština: Worcester = [vorčestr], Leicester = [leičestr],

Golden Delicious = [goldn deličius]. Průměrný Čech nerozlišuje mezi italštinou a španělštinou, všechno vyslovuje italsky: Miguel tedy [miguel] místo [migel], Perdoso jako [perdo:zo] místo [perdosos], ač právě italština dostává v Čechách na frak více než kterýkoli jiný jazyk. Řekl bych dokonce, že chyby v italské výslovnosti jsou v češtině přímo kodifikovány: typicky se ignoruje funkce měkkého a tvrdého znaku (i, h), v grafémech jako: ci, gi nebo ch, gh, podobně jako stálé pravidlo, že zdvojení se vyslovuje a znamená vždy krátkou, byť fermátovanou slabiku, že „z“ se vyslovuje jako „dz“, podobně jako ve slovenštině, apod. Titulní postava Pucciniho opery Gianni Schicchi se komolí všemožným způsobem, nejčastěji pomocí němčiny: [džia:ni šiči] nebo [ščiki], též [šiki], případně [skiči], byť správná výslovnost [džani skiki] nečiní Čechovi, stejně jako ve všech předešlých případech, sebemenší problémy.

Pokud jde o sporné pravidlo vyslovovat českou fonační bázi a asimilovat na nejbližší hlásku, nic lepšího, jak jsem se snažil ukázat, zatím nemáme. Musíme se smířit s tím, že tu dochází k těžkému komolení zvukové podoby – právě v tak citlivé oblasti jazyka, jako jsou vlastní jména. Odhaduji, že kdybychom se rozhodli dát „železné lady“ čestný doktorát v Karolinu a bylo s ní domluveno, že má povstat, až uslyší padnout své jméno v projevu českého řečníka, že by to propásla, protože by se prostě nepoznala. Vskutku, porovnáme-li tvar [Θæčə] a [tečerová], podobnost, byť i vzdálenou, nenajde už nikdo: vždyť ze čtyř hlásek tu naše máti čeština zkomolila tři, tedy 75 procent, navíc iniciativně přidala domácí ženský sufix.

* * *

Jejda! Kde se vzala, tu se vzala, objevila se v češtině i nová citoslovce. Wow! Welcome! (Hurá! Vítejte!) Přirozeně, jazyk se vyvíjí, neustále přejímá cizí výrazy. Když ovšem vtrhne naše hltavá, vyhládlá čeština mezi anglická citoslovce – jejku! – je z toho rázem maďarský perkölt! Dochází k podivným kontaminacím významovým i zvukovým. Hups! Bezproblémovému zabudování do systému češtiny brání v několika případech to, že čeština už tento shluk hlásek zná, dokonce rovněž jako citoslovce. Téměř každé citoslovce je ze své podstaty onomatopoické – a nese tedy zvláště těžce ztrátu svého původního zvukového roucha. *Vau! Budem hrát pavrplej!* Kdo vyhraje – čeština, nebo angličtina? Patrně czenglish.

Dávno se vžilo „*Ou kej*“, spousta lidí dnes „fakuje“ ostošest, „šit“ dostává v ústech českých dívek jakýsi něžnější, slovanský odstín. Do dabingu se statečně prosazuje „*Háj!*“, původně americký pozdrav, spousta lidí si ho tu ovšem plete s „*Hej!*“. V moderátorské češtině, a tedy i v dabingu se začíná prosazovat asimilát „*Vau!*“ Je za ním typická schizofrenie malého českého člověka, který si chce připadat jako světák. Touha už už si to anglické slovíčko zkopírovat do češtiny, a zároveň až trapná neschopnost si ho zkopírovat. Veškerý vtip tohoto obdivného výkřiku spočívá v jeho komiksové barvitosti, ve zvukomalebnosti oné naplno rozehrané trojhlásky. Wwwwooooowwwwww! Nádhera! Počeštěná verze „*Vau!*“, zredukovaná na reálné možnosti českých mluvidel, je o mnoho chudší, šedivější. Zrádné jsou dvojice „*Whoops!*“ („*Hups!*“) a „*Hey!*“ („*Hej!*“). Ovšem překládat anglické „*Hey!*“, někdy velmi nevlídné, důrazné ohrazení se proti cizí neomalenosti (Hey, what d’you think you’re doin’!), jindy naopak přátelské popíchnutí (Hey, that’s wonderful!), českým „*Hej!*“?! Whoopssssssssss! (Ouha!) Tady něco nehraje, tady už je

obsazeno. „Hej!“ přece v češtině znamená něco jiného, je to více méně neutrální zvolání na delší vzdálenost, kterým se snažíme upoutat čísi pozornost, kterým zahajujeme komunikaci. (Hej vy tam! Poslyšte...) Po českém „Hej!“ se člověk zpravidla překvapeně ohlédne, kdo že ho to volá, zatímco anglické „Hey!“ je už vysloveně reakcí na to, co druhý udělal nebo řekl. Stejně tak „Whoops!“ (překvapené, často omluvné zvolání, třeba když provedeme nějaký trapas, něco převrhne apod.) těžko zamontujeme do češtiny jako „Hups!“. Šups. Morfologická podobnost zajisté ještě neznamená sémantickou. Ale vykládejte to tetičkám, když podle téže logiky překládají „actually“ jako „aktuálně“, „definitely“ jako „definitivně“, „eventually“ jako „eventuálně“! Tato slova v češtině aspoň existují, byť znamenají něco úplně jiného, ale zaslechl jsem dokonce „vestigial“, přeloženo bez uzardění jako „vestigiální“...

Podlehne čeština v tomto souboji? I'm afraid so (Já obávám se tak). Budou-li tetičky každé „Oh, I see“ překládat jako „Ou, já vidím“, nevsadím si na ni ani pětník.

11. Co dělá dobrého úpravce aneb ve spárech tyrana

Úpravce dialogů – což je zcela nevhodné, leč zavedené označení této náročné profese – je klíčovou postavou, spojovacím článkem mezi překladatelem a hercem. Výraz úprava jako by naznačoval, že tu půjde jen o dílčí úpravu textu překladu, aby vyhovoval délkou. Ani termín synchronizace není šťastný: sugeruje představu pouhého rytmického rozčlenění, rozpomlčkování textu podle originálních předělů. Ve skutečnosti je úpravce tvůrčí a vysoce obtížnou profesí, je konečným autorem českého znění, toho, co český herec říká, co je natočeno a vysíláno.

Dialogová listina, jež je literárním podkladem natáčení, je výsledkem jeho mnohadení mravenčí práce, kdy mimo jiné musí svou verzi do poslední slabiky prakticky ověřit, s očima na ústech herce. Kdo to někdy zkusil, ví, že to zpravidla znamená, že z textu překladu nezbude kámen na kameni. Překladatel by totiž měl zohledňovat jiné věci, literární a stylovou přesnost a další hlediska, jež jsem probral v předchozích kapitolách, tak, aby úpravci zprostředkoval všechny dramatické kvality originálního textu. Za tím účelem by měl využívat relativní rytmické svobody, aby mohl být co nejvýstižnější a nejpřesnější, měl by též úpravci vysvětlit všechny problematické reálie, slovní hříčky, naznačit jejich řešení a zejména ctít charakter postavy i její stylovou vrstvu, pokud se rozhodne, či navrhne, že se např. originální argot pokusí rekonstruovat i v češtině. Všechny tyto kvality překladu by měl dobrý úpravce zachovat a nadto ještě vytvořit plně synchronní a dohodnutými interpunkčními znaménky rytmitizovaný český text, jenž umožní dabérovi, aby jej co nejpřesněji říkal na pohyby úst, gestiku i mimiku svého herce.

Aby toto vše mohl splnit a vytvořit umělecky účinný, dramaticky platný, živý, mluvný dialog, individualizovaný vzhledem k době, prostředí i postavě, jejímu vývoji, musí úpravce dokonale ovládat češtinu, zejména v paradigmatické hloubce jejího synonymického bohatství. Musí-li překladatel umět říci tutéž myšlenku na deset způsobů, pak úpravce to musí umět na sto způsobů. Jen tak dokáže dostát všem požadavkům či aspoň dosáhnout

optimálního kompromisu. Často je nutné, aby větu postavil úplně nově, a přece by měla vyznít stejným smyslem jako původní věta. Je tedy zřejmé, že ze všech druhů uměleckého překladu patří úprava filmového dialogu k těm nejobtížnějším, srovnatelná snad – pokud jde o míru nesvobody – s překladem veršované poezie či zpívaného dramatického textu. A je dále zcela zřejmé, že v komerčním dabingu je tato profese tím nejnedocenenějším článkem v celém řetězci. Literární příprava je zdaleka nejpracnější složkou jakékoli dabingové výroby a má zásadní význam pro konečnou kvalitu. Ani v komerčních podmínkách nelze tuto fázi stlačit pod řád týdnů. I mizerný překlad a úpravu je fyzicky nemožné „vyrobit“ za pár dní, vzpomeňme jen na časově náročné kódování.

Toto je jedna z hlavních příčin bídy současného českého dabingu. Šetřit na tomto klíčovém postu se nevyplácí. Úroveň dnešní úpravy odpovídá vynaloženým prostředkům.

Tyto úpravy mají jeden charakteristický rys. Je to nevyrovnanost mezi chatrnou literární kvalitou a vcelku přijatelným synchronem. I tu však při bližším pohledu většinou zjistíme, že vyhovuje jen, pokud jde o prostou délku repliky, a nebo, jestliže se úpravce snaží dbát i postavení úst, jde převážně jen o mechanicky chápaný, technický synchron. Němci pro něj mají termín Lippensynchron, což naznačuje, že se tu respektuje pouze **fonetická struktura, souběh významných retnic a vokálů**. Je přehlížen **fonologický synchron**, významový souběh klíčových slov, jež jsou v herecké akci dobře vizuálně patrná, byť ani ne tak na rtech, jako spíše v celkové mimice, třeba jen v očích. Jako by se historie opakovala. Jako kdysi dávno, v pionýrských dobách dabingu, se opět zapomíná – těžko říci, zda z téže prvotní naivity – že jde o celkový rytmus hercova pohybu, že i gesta se musí spojit, přirozeně zapadnout do jeho řeči, že v jistých případech, naštěstí relativně vzácných, je třeba respektovat i rytmus hudby, ruchů a zejména obrazového střihu, neboť rychlé prostřihy z postavy hovořící (MO) na postavu naslouchající (VO) mohou být nebezpečné. Vidíme např. často, že postava v záběru už živě reaguje, nesouhlasem, zklamáním, překvapením – a přitom klíčové slovo partnera (MO), které tyto reakce mohlo vyvolat, díky aktuálnímu členění české věty ještě nezaznělo.

* * *

Již od dob, kdy vznikaly zárodky teoretické reflexe dabingu, se obec filmových úpravců dělí na dva tábory – tábor „synchronistů“ a tábor „literátů“. To podle toho, čemu dává úpravce přednost, co stojí v hierarchii jeho hodnot výše. Uveďme tento příklad: Mladý manželský pár se právě nepohodl. Je neděle odpoledne a oni se nemůžou domluvit, kam za zábavou. Nakonec zůstanou doma a dohodnou se, že se každý udělá sám pro sebe a nebudou na sebe mluvit. Jsou v opačných koutech místnosti a vteřiny ubíhají. První to nevydrží ona. Zeptá se: „Co to čteš?“ A on – protože to nechce tak snadno vzdát – odpoví úsečně: „Knihu.“ A stomatologicky zvědavá, leč „dabingově bezohledná“ kamera se pase po výrazu jeho tváře. V detailu vidíme tu našpulenou pusku, to humorně hrozivé hromadění vzduchu a pak následnou explozi: „A book.“, odskočí nakvašeně jeho rty. Tak. A co teď s tím? Tak především: místo je po pravdě neřešitelné – to je jasné. Každé řešení bude nedokonalé. Za dané situace se „literát“ smíří s tím, že zde synchronu nedosáhne, kdyby se rozkrájel. Každý jiný překlad než „Knihu.“ už nebude vystihovat tu dusnou atmosféru nedělní nudy. (On jako by z trucu říkal: „Knihu.

Prostě knihu, no. A neotravuj!“). A náš úpravce by věděl o slovech, která retnici zvící poloviny obrazovky pokryjí. Mohl by zkusit třeba „román“, s tím, že slabiku „ro“ před-sadí. Ale jemu to za to nestojí, on není ochoten do té míry **obětovat literární význam** – zvláště když ani po tomto drastickém zúžení významu synchron nebude perfektní, byť samozřejmě mnohem přijatelnější, než užije-li výrazu „kniha“, který se obrazem nesváže vůbec. Pro něj je prostě nemyslitelné anglické „*A book*.“ přeložit jinak, než „*Knihu*.“ To by si připadal jako podvodník. Naproti tomu „synchronista“ se bude pít po slovech na b, p, m. Bude ochoten k ledasjaké ekvilibristice, spojené často s **přesuny slov, ba i celých vět**, hluboce přesvědčen o tom, že právě toto je posláním úpravce. Nakonec třeba i nějaké přijatelné slovo najde. A pak bude mít svou pokrytou retnici. Ale za jakou cenu? Žádné slovo ze všech, které mu čeština nabízí, nebude tak přesné a krásně strohé, jako to nic neříkající „*Knihu*.“ Jen po takovém slově může následovat její replika: „*To vidím, ne? Ale jakou?*“ Co dělat, celé dabingové umění je přechasto jen ve volbě menšího zla...

Další příklad nám ovšem ukáže, že ani v dabingu neplatí žádná dogmata. Zde je všechno přesně vzhůru nohama. Je to naopak snaha o literární správnost, která by zde mohla zavádět. Muž je na návštěvě u svého psychoanalytika a svěruje se mu se svými starostmi: „*You know I failed... yesterday*.“ Leží na silně proleženém kanapi, a to už není stomatologie, jak si na něj ta kamera pomalu najíždí, ale přímo endoskopie. Jestliže podlehneme a přeložíme: „*Já jsem včera... selhal*.“, tak si zde „literát“ i „synchronista“ podají ruce: oba mohou být na první pohled na výsost spokojeni. Prvý má dobrou českou větu (s nezávislým českým slovosledem, nerespektujícím anglickou finální pozici temporálního adverbia), což navíc řeší, k plné spokojenosti „synchronisty“, i problém kritické dentolabiály (*failed* = *fčera*). Čeština je v pořádku, ústa jsou v pořádku. A přece je **fšechno** úplně špatně. **Ten herec má to „selhání“ v očích**. A na ty nás nachytil. Jeho hořce prožité „*failed*“ se hluboce rušivě nesnáší s neutrálním českým „*včera*“, zrcadlícím pouhou gramatiku. Ústa sedí tak, že už nemůžou sedět lépe – a přece je ta věta asynchronní. Myšlenkově. Jediná správná úprava toho místa je ta, která s těžkým srdcem obětuje vše, postavení úst i správný slovosled s rématem na konci. Tady nejde o gramatiku ani o ústa. Tady jde o to kanape, o ty jeho oči. Ty musí být synchronní... „*Já jsem selhal... včera*.“ Je na herci, aby to uhrál. Jak vidíme, kvalitu úpravce dělá i odhad hereckých možností.

Skončím příkladem na frázování. Pokud úpravce dokáže pomlčku v daném místě přenést do češtiny **významově**, je vše v pořádku. Pokud navíc vytvoří přirozenou českou větu, je to přímo skvělé. Je to však dosti obtížné. Většinou se mu tam prokopíruje mechanicky. Má teď svoji pomlčku přesně (herci si to pochvalují: slyší ve sluchátkách pauzu, a čtou ji v témž místě v úpravě – To je borec, ten úpravce!), ale ona už to je jiná pomlčka. Být třeba i zní ústrojně, má v každém případě v jiném lexikálním okolí i jiný smysl, takže je možno se tázat: jakoupak věrnost tady vlastně chtěl pedantský úpravce uctít? Smysl celé věci jaksí uniká.

Půjde o dialog dvou starých lidí z filmu Louise Malleho, ATLANTIC CITY. Oba jsou na sobě závislí. Ona proto, že je upoutána na lůžko. Po mnoha letech společného života občas mezi řádky nepřehlédnutelně propluje těžká „ponorka“. Grace je silně podezíravá, kontroluje právě Loua, jestli si „neulil“ – na tabáček – nějaké kupóny pro jejího psíka:

G: *Did you cut the coupons? (Vystříhl jsi kupóny?)*

L: *Yes, I cut the coupons. (Jo, vystříhl jsem je.)*

G: *There were eleven – money saver coupons in the paper.*

Věrný, tedy špatný úpravce jde stejně jako herec po sluchu, a tato anglická pomlčka jej musí zaujmout. Je až nápadně dlouhá, skoro dvouvteřinová, a výrazně umístěná. „*There were eleven* [!] — *money saver coupons in the paper.*“

Zkušený úpravce se tím přesto nedá zmást. Pomlčku si nejen pečlivě poslechne, ale i „prohlédne“, a zjistí, že je, vzhledem k celkovému záběru vysloveně **sluchová**. To se mu může hodit. Zbývá ovšem uvážít, jestli svým důrazem anglickému divákovi něco nekonotuje. Něco, oč bychom eventuálně, jejím nepřevedením, ochudili českého diváka.

Je tu výrazný stoupavý melodický akcent na „eleven“, je tu postavení, jímž, podle zákonitostí anglické syntaxe, nabývá tato číslovka jako logický podmět na silném důrazu. V tom „eleven“ je zakleta veškerá Gracina podezíravost. (Opravdu jsi je vystříhl všechny, co?!) Převést či nepřevést? Určitě ano. Každé slovíčko by se přece mělo v překladu nakonec nějak rozpustit. To platí i o pomlčce. Jde o to, jak to Gracino podezíravé ticho převést do češtiny.

In situ je po dobrém mravu ta pauza nepřevoditelná – což nemá co dělat s tím, že dnes existují úpravci, kteří by se nerozpakovali větu traktovat takto: „*Bylo jedenáct – kupónů na slevu v těch novinách.*“ Stejně jako v angličtině je tu pět slabik před pomlčkou, deset za pomlčkou, která si navíc, díky stejnému lexikálnímu okolí – je vetknuta rovněž mezi číslovku a počítaný předmět – uchovala i svůj původní gramatický význam. Má to jen jeden háček: nedá se to přirozeně říci.

Přitom řešení je nasnadě. Pointu repliky, akcentovanou pomlku, „přeložíme“ tak, že převedeme číslovku na konec. Tam získá svůj systémový český důraz, svou přirozenou váhu, tím, že vyzní rovněž do ticha. A herci se to bude dobře říkat. Bylo tedy dosaženo téhož smyslu, byť užitím jiných jazykových prostředků. Pak už zbývá jen mít dost „odvahy k neposlušnosti“ a anglickou obří pomlčku in situ nerespektovat. Už ji nepotřebujeme, rozpustila se v přirozené české větě. Měla by tomu ovšem předcházet přesná vizuální analýza, protože věta musí znít nejen dobře česky, ale ani pokud jde o synchron, nesmí (příliš) rušit. Dodávám už jen na okraj, že úprava bez pomlčky byla nakonec natočena tak, že neruší naprosto nic. „*Ale v novinách bylo těch zlevněných kupónů jedenáct.*“

* * *

V dabingu je nutno k postulátu věrnosti přistupovat vždy velmi diferencovaně. Někdy třeba trvat na dodržení i nepatrné pauzičky, a jindy možno v zájmu plynulé češtiny ignorovat i pauzu mnohonásobně delší. Možná tu sděluji věci, které jsou jasné každému studentu translatologie po pár semestrech. Nevím. Vím jen, že když jsme dospěli k onomu místu, příslušná herečka, která „jede“ podle ohlupujících sluchátek a na obraz ani nevzhledne, začala okamžitě protestovat: „Pane režisére, kdo to proboha upravoval?! Tam je pauza jak Brno a v textu není nic.“ Je to někdy smutek, že?

* * *

Outsiderové, neliteráti, nedovzdělanci všeho druhu právě dorazili ke stolu dva tisíce let starému. Jsou strašní, nejsou? Bude český divák nucen ještě dlouho konzumovat jejich výkaly? To záleží na něm. Dokud budou tito zpozdilci dostávat nejen kosti, ale i tlusté od šunky, budou tu stále – i se svými koproduktami.

Bude hluchý dabing, škrťící se v oprátce sluchátek, opravdu šišlat? Bude zadržávat? Bude koktat? Vystačí si s jednou standardní modulací pro vyjádření libosti, a druhou pro vyjádření nelibosti? S jednou univerzální rapovou intonací pro všechno? Stane se masová koprofagie budoucí normou? Vau!

* * *

Kůzlátka, kůzlátka, otevřete! To jsem já, vaše maminka!
Nevěřte jim! Vaše rodná matka je někdo jiný. Čeština Čapkova, Vančurova, Nezvalova.
Nevpouštějte si do příbytku vlka!

PhDr. Ivan Žáček (1952)

Vystudoval hudební vědu na FF UK, v devadesátých letech působil jako vědecký pracovník v Národním filmovém archivu. Od roku 1981 pracuje jako dabingový překladatel, úpravce a režisér, ve své druhé profesi působí jako hudební kritik.

(Adresa: ivan_zacek@volny.cz)

ILUMINACE

Ivan Žáček: Český dabing – chorobopis



Kam kráčíš, český dabingu?
Foto Ivan Žáček

SUMMARY

CZECH DUBBING – A CASE HISTORY

An Outline of the Crisis in the Dubbing Industry and an Attempt at a Diagnosis

Ivan Žáček

This article takes a critical look at current dubbing production, above all, the changes it underwent in post-Revolutionary years. The author has been working since 1981 as a translator for dubbing, a text adapter and director. In this essay, he also uses his experience as a dubbing reviewer when, for several years, he was monitoring television broadcasting on Czech Television, Nova and Prima TV channels. In his introduction he attempts to capture the most typical traits of the current language and vocal expression of actors which characterise production coming out of commercial studios. In subsequent chapters, the author reflects upon the causes for the current state of the industry. In the chapter on the history of this discipline, he first describes the working conditions under which classical film dubbing was produced, which set the basic standards in the audience taste and brought up several generations of dubbing actors. A detailed comparison is made with the situation today both in loop and code television dubbing, concerning the individual technical stages, and, above all, taking into account the different style of work in a studio. In his brief analysis of the physiology of hearing and the changes in auditory conditions during work with headphones and without, the author arrives at the conclusion that one of the main factors, if not the most important reason, why the standard of dubbing has fallen so dramatically, is the fact that dubbers do not record with the image in front of them, as in classical film dubbing, but with the sound alone. And what is worse is that they work from what they hear from their headphones, since the elimination of external hearing does not allow the dubber to take complete control over his vocal performance. In the following chapter, dedicated to psychophysiology, the author also tries to pinpoint the consequences of this restriction on the actor's hearing, and his loss of systematic contact with the image, on the coordination of teamwork in the studio, and on the understanding between dubber and director. The absence of acting, dubber's flat delivery betraying that he only reads the text according to the author, is not only a result of the great haste typical of commercial production, but also of the disturbing fact that even a good dubber is only able to maintain regular contact with the vocal performance of the original actor, but certainly not with his gestural, mimic delivery; thus he is necessarily unaware of many important psychological and situational details which would otherwise undoubtedly have guided him; to have them at his disposal would allow for modification and finer nuances in his means of expression. Also at issue is the danger arising from the difference in intonation between English and Czech, which the dubber's excessive concentration on a voice from the headphones, his copying rhythmical and melodic patterns, and endeavours to achieve the best possible technical synchronisation can bring for his natural Czech delivery. The philosophical chapter invites the reader, together with the author, to reflect upon the most universal causes as to why dubbed speech is today perceived increasingly as an optical-acoustic process, and not as a process which conveys meanings. In the final two chapters, the author turns his attention to the fundamental stage of dubbing, to literary preparation, which is a condition *sine qua non* for every successful endeavour, in other words, to the work of the film translator and the text adapter, whose difficulty he also tries to illustrate with several examples.

Translated by Linda Paukertová